

MÁSCARAS E PESSOAS

Aparatos que conferem voz/face e identidade

Vânia Amorim Ribeiro

Dissertação

de Mestrado em Artes Cénicas

Janeiro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor
Doutor José A. Bragança de Miranda

*Para a minha mãe,
pela memória do meu pai,*

AGRADECIMENTOS

o livreiro sorriu à minha passagem
tirou da estante o último poema
e mil professores riram de agonia
sonhando com a porta aberta da madrugada

nas escadas a poetisa cantou e os lobos
cordeiros e mansos desdenharam
a passagem do tempo

fiquei só
com um livro na mão
e a andorinha veio dizer-me quem o deixou
desenhando nas costas
da minha mão

Obrigada aos meus pais e família, madrinha Ângela Cardoso, ao livreiro José Ferreira, ao meu orientador José Bragança de Miranda, ao David Antunes, ao José Brás, ao Rogério Paiva pelos desenhos desta tese, à gata Kikas e aos meus amigos.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: máscara, pessoa, voz, identidade, prosopopeia

RESUMO: O que se pretende investigar é a relação que parece estabelecer-se entre aparatos que conferem uma face/voz e a atribuição de uma identidade, isto é, ser-se uma pessoa. Considerando que todos os textos são autobiográficos e que o tropo da autobiografia é a figura da prosopopeia, figura que confere uma máscara ou uma face/voz a uma entidade ausente/sem voz, este torna-se também um problema ético, político e legal. Coloca-se em causa a tese de que “ser capaz de falar” ou “ser capaz de ter intenções” são coisas que só os seres humanos fazem e experimentar-se-á a ideia de pessoa definida como um certo tipo de mudez, incapaz de ter intenções, adquirindo algo por “representação”, correspondendo à esfera dos corpos simbólicos como crianças, empresas, estátuas, países, rios... Espera-se que o problema da identidade já não se oriente pela busca de certezas fechadas e totais mas que se abra à imprevisibilidade do encontro.

KEYWORDS: mask, person, voice, identity, prosopopeia

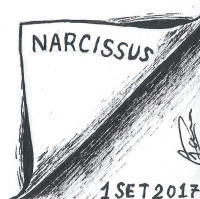
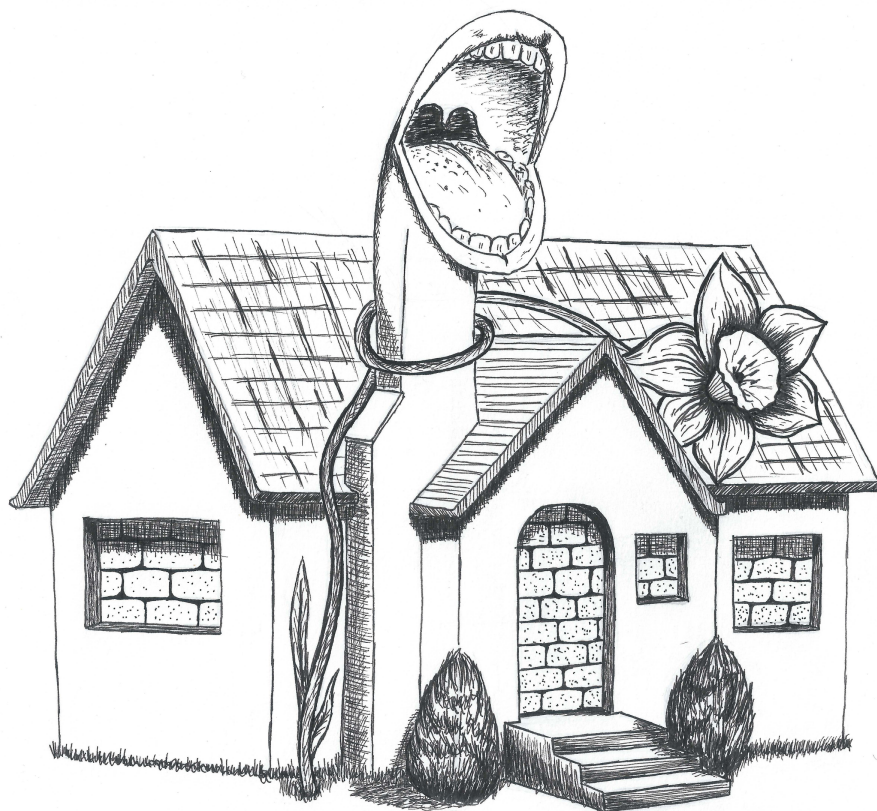
ABSTRACT: What we want to investigate is the relationship that seems to be established between apparatus conferring a face/voice and the attribution of an identity, i.e., being a person. Considering that all the texts are autobiographical and that the trope of autobiography is the figure of prosopopeia, a figure that confers a mask or face/voice to an absent/voiceless entity, this also becomes an ethical, political and legal problem.

The thesis that "to be able to speak" or "to be able to have intentions" is something that only human beings do, is put to question, as is the idea of a person defined as a certain type of muteness, incapable of having intentions, acquiring something by "representation", corresponding to the sphere of the symbolic bodies as children, companies, statues, countries, rivers... It is expected that the identity problem is no longer guided by the search for closed and total certainties but open to the unpredictability of meeting.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Máscaras e Pessoas.....	9
Conclusão.....	56
Bibliografia	61

INTRODUÇÃO



“A minha autobiografia é sempre a história de vida de outra pessoa.” (Antunes, 2013)

Posso dizer que me encontro numa crise identitária, ao ponto de me querer afastar de todos e não conseguir tomar decisões sobre qual o meu trabalho, onde morar, quais os meus amigos, se tenho amigos, o que sonho, se devo tentar mudar o mundo... esta descrição ficaria longa... Resumindo, “tirei um tempo” para tentar perceber quem é este *eu* que pergunta: “o que ando aqui a fazer?”, adotando o método da dúvida: colocando muitas coisas, que antes me apareciam como certas, em questão. Se tentar uma imagem, escolheria a da encruzilhada, onde fiquei parada em busca de certezas que me permitissem decidir o rumo da minha vida. Consultei diversas áreas da ciência, religião, recorri a oráculos e xamãs... Permaneci na indecisão, bloqueada, como se o sentido do texto atingisse indeterminação ou indecidibilidade. O texto não avançava. Angustiada, perguntei-me: o que fazer?

Aporia. O filósofo Jacques Derrida (1930-2004) refere que a palavra “aporia” aparece muitas vezes nos últimos textos do seu amigo Paul de Man (1919-1983) e que ela será mal entendida se nos fixarmos no sentido mais literal: “ausência de caminho, paralisia perante a não-passagem, imobilização do pensamento, impossibilidade de avançar”. Parece-lhe, pelo contrário, que a experiência da aporia “dá ou promete o pensamento do caminho, provoca a pensar a possibilidade do que ainda permanece impensável ou impensado, mesmo impossível.” (1988:130)¹.

Com esta promessa, não pretendo fazer desta tese, como até aqui possa parecer, um confessionalário onde revelo as minhas vivências e descrevo a minha crise, mas ao mesmo tempo, entendo esta tese como autobiográfica, no sentido em que “...descreve indiretamente géneros de linguagens e problemas cuja conjunção, sob a forma de um argumento sustentado, alguém poderia, sem qualquer ênfase particular chamar “o autor”. Não estou, evidentemente, a pedir que os leitores se identifiquem com os meus interesses idiossincráticos; mas espero, no entanto, que os leitores estejam aptos a reconhecer no que eu escrevo alguns dos seus próprios problemas ou pelo menos alguns dos seus interesses.” (Tamen, 2003: 14)

Apoiando-me em Paul de Man, entendo autobiografia não como “[...] um género ou um modo, mas uma figura do ler [de leitura] ou do compreender que aparece, até certo grau,

¹ Na bibliografia referenciada noutras línguas que não a língua portuguesa, as traduções são da minha “autoria”.

em todos os textos”. Neste sentido, todos os textos têm um caráter autobiográfico, o que quer dizer também ficcional, tendo a distinção entre autobiografia e ficção um caráter indecível. (Man, 1984:70).

Aceitando a sugestão de David Antunes (1996) de que se o discurso autobiográfico “é um discurso sobre o presente e não sobre o passado” e de se verificar uma “descontinuidade ontológica, temporal e discursiva entre narrador e personagem”, isto é, entre o autor *no* texto e o autor *do* texto, entre o que se dá a ver e o que narra; então, “a questão crucial de um autor de uma autobiografia é a construção de uma não-identidade entre narrador e personagem.” O narrador ao descrever as ações da personagem, coloca-as numa estrutura que escolhe para o seu discurso presente, ele fala sobre o que é agora, no momento da escrita. Isto resulta num conflito entre narrador e personagem já que a personagem não se limita a seguir a figura que o narrador quer constituir, mas “não possuindo nem o conhecimento nem o poder do narrador, procura descrever e justificar os seus atos, sem recorrer a expedientes interpretativos que não possui.”. Conclui-se desta ideia que a coesão de uma figura autobiográfica se verá perturbada e que o escritor “pode perder o controlo da linguagem e ser uma vítima voluntária ou involuntária de uma imagem falsa de si mesmo, na medida em que o texto parece ‘proliferar’ [...]” (153-164).

Assim, “o interesse da autobiografia não é o de revelar um auto-conhecimento fidedigno – não o faz - mas o de demonstrar [...] a impossibilidade de fechamento e totalização (quer dizer, a impossibilidade de aceder ao ser) de todos os sistemas textuais constituídos por substituições tropológicas.”² (Man, 1984:71).

Segundo Paul de Man, o tropo da autobiografia é a figura da prosopopeia, entendendo-a como “... a ficção de uma apóstrofe para uma entidade ausente, desaparecida, sem voz; que lhe dá a possibilidade de responder e lhe confere o poder da fala. Voz assume boca, olho, e finalmente face, uma cadeia que é manifestada na etimologia do nome do tropo, *prosopon poien*, conferir uma máscara ou uma face [*prosopon*].” (1984:76).

O que se pretende investigar é a íntima relação que parece estabelecer-se entre aparatos³ que conferem uma face/voz e a atribuição de uma identidade, isto é, ser-se uma

² *Trope*: elemento grego [*trope*] de composição de palavras que exprime a ideia de “giro”, “ato de dar uma volta”; emprego de uma palavra ou frase em sentido figurado.

³ Optei pela palavra *aparato* (dispositivo) em vez de *artifício* ou *técnico* porque considero-a com mais espaço para pensar (as duas últimas apresentam-se mais enredadas e difíceis de abordar); e também porque associo a palavra *aparato* a vários sentidos, entre eles: dispositivo com determinado fim num sentido jurídico, tecnológico e militar; “disposição de uma série de práticas e de mecanismos como o objetivo de fazer frente a uma urgência

pessoa. Esta relação será questionada através de variações de perspectivas sobre como estes conceitos dialogam entre si, dos problemas que levantam e do desenho de algumas conclusões.

Pode parecer à primeira vista, que esta relação entre um aparato que confere uma face/voz e ser-se considerado uma pessoa, seja algo “natural”, como se a frase “ser eu próprio” não causasse inquietação. Para exemplificar a estranheza desta relação podemos imaginar a sensação que temos quando ouvimos a nossa voz num gravador, como se não nos identificássemos completamente com a pessoa que tem aquela voz; ou quando, nalguns momentos, nos olhamos ao espelho num relance e nos surpreendemos com a pessoa que nos olha. Para descrever este tipo de experiências recorro ao termo *Das Unheimliche* (sem equivalente em português, mas que podemos traduzir por *inquietante estranheza* ou o *estranhamente familiar*), apresentado por Freud no seu ensaio de 1919. Trata-se de uma sensação inquietante do estranho com o familiar, da casa vazia com a casa habitada, como se existissem fantasmas na nossa casa. (Neumark, 2010:117); como se nesse momento perguntássemos: Esta voz/face é de alguém? Esta é a minha voz? Quem é esta? E porquê esta sensação de estranheza em relação à minha própria face/voz?

Perante a estrutura especular destas perguntas, coloca-se o problema da unidade da identidade, do que constitui a unidade de experiência e de pensamento de cada “eu”.⁴ Será que a identidade é uma, dupla ou plural, e que problemas levantam cada uma destas conceções, nomeadamente na forma como se encara a relação entre “eu” e o “mundo”, a consciência e a tomada de decisões?

Os conceitos-chave do problema colocado (máscara, pessoa, voz) apresentam uma vasta variedade semântica e não é minha intenção tentar defini-los de forma unívoca. A estratégia que utilizarei será propor o que considero ser uma definição banal e operativa, de forma a me situar razoavelmente num sítio.⁵

A máscara, como será desenvolvido no primeiro capítulo, pode ser lida num duplo caminho: máscara no sentido grego [*prosopon*] como um aparato que confere uma face que se apresenta, se torna visível ao olhar do outro; e máscara no sentido latino [*persona*] como um

e de obter um efeito” (cf. Agamben, 2009:7-10). Do latim *apparare* (preparar, deixar pronto), relaciono-a também com *aparar* e *aparo* (bico da caneta, corte feito na pena de escrever).

⁴ Este problema será pensado tendo em conta as teses do monismo, dualismo e pluralismo. (Gabriel, 2014)

⁵ Imito a estratégia de David Antunes, convidado a falar sobre o tema performance e teatro, no programa de rádio *Caleidoscópio II - Intersecções de Pedro Sousa Loureiro*, do dia 03 de Julho de 2016.

aparato para disfarçar/alterar a voz, um porta-voz “per-sonare”, para fazer soar coisas que não são visíveis, do mundo onde não há faces, do mundo dos fantasmas.

Ter uma face e uma voz parece estar ligada com a ideia de que somos pessoas, e quando se pensa o termo “pessoa” parece haver uma referência direta à ideia de um ser humano, um indivíduo com uma identidade específica.⁶ Não considero que a fixação dessa identidade e a sua diferenciação em relação a outros objetos se dê de forma absoluta mas sim relativa.⁷ E será nessa perspectiva que se pensará a identidade. Tomando de empréstimo a metodologia usada pelo filósofo Manuel Curado (2007) quando enfrenta o problema duro da consciência (Por que razão existe consciência no mundo físico quando é pensável a sua não existência?), perante a pergunta sobre o ser do objeto que estudo, substituo por perguntas sobre as relações com outros objetos. O objetivo desta estratégia é conseguir um conjunto suficientemente amplo de relações de modo a que a essência do próprio objeto deixe de ser relevante. A procura da essência do que é ser uma pessoa, revela uma mente não relacional e não tradutora. Procuro uma forma relacional de perspetivar a pessoa que não dependa de operadores demasiado perfeitos (como Deus) e em que a ênfase do problema pode ser deslocada para os critérios que usamos para diferenciar o que consideramos humano, animal ou artificial.

Inscrevo o homem na sua capacidade de ser visto e ter uma voz, seguindo a definição de homem de Aristóteles como “um ser vivo dotado de fala”. Como sugere a filósofa Hannah Arendt (1906-1975), Aristóteles não pretendia indicar a mais alta capacidade do homem, que para ele não era o *logos*⁸ mas o *noûs* [intelecto, poder de compreensão], mas sim referir que para o modo de vida do homem político (que vive dentro da polis) “[...] o discurso e apenas o discurso tinha sentido e no qual a preocupação central de todos os cidadãos era discorrer uns com os outros.” (Arendt, 2001:42) pois “os homens no plural, isto é, os homens que vivem e se movem e agem neste mundo, só podem experimentar o significado das coisas por poderem falar e ser inteligíveis entre si e consigo mesmos.” (Arendt, 2001:15).

⁶ Mais à frente se verá que a noção de pessoa se aplica a objetos não humanos como empresas, animais ou estátuas.

⁷ “Uma diferença absoluta será uma diferença entre um objeto e *todos os outros objetos*.” [...] Uma diferença relativa é uma diferença entre um objeto e *alguns outros objetos*” (Gabriel: 2014:72)

⁸ *logos* [palavra, enunciado, discurso, fala]: Aristóteles emprega o termo segundo várias aceções: tratado, noção, definição, forma, argumento, raciocínio, faculdade de raciocinar (cf. glossário *Da Alma*, 2015:131). Aqui será entendido como “Um som vocal significativo, tal que alguma das partes é significativa separadamente.” (*Da Interpretação*, 16b26-27).

A voz [*phônê*] será entendida, como ponto de partida, como “um som emitido por um ser animado” (Aristóteles, *Da Alma*, 420b5), e é distinta do ruído sem sentido [*psophos*], pois esse ser animado deve possuir ainda algum poder de representação, sendo então a voz, um som com significado. (Ibid.: 420b30)

O problema em estudo apresenta uma natureza epistemológica e ética. Ao mesmo tempo que se quer conhecer o que uma coisa é, reflete-se sobre os princípios que orientam a vida e que podem fundamentar algum tipo de mudança. Como escritora de uma autobiografia sinto necessidade de passar à ação, de clarificar e sustentar a minha posição política e ética. Este é também, então, um problema político e legal, mais não seja pelo facto de que nas democracias e na justiça, os cidadãos serem representados por quem fale por eles.

Será colocada em causa a tese de que “ser capaz de falar” ou “ser capaz de ter intenções” são coisas que só os seres humanos fazem. Com a ajuda do termo pessoa jurídica, experimentar-se-á a ideia de pessoa definida como um certo tipo de mudez, incapaz de ter intenções, adquirindo algo por “representação”, correspondendo à esfera dos corpos simbólicos como crianças, estátuas, países, rios... Aqui, “pessoa jurídica não é tanto um tropo para homem individual mas um tropo para uma posição em certos contextos”, reporta-se a um lugar mais do que a uma substância, e a ênfase é colocada na “representação” como uma “instância de mediação e produção”. Será neste capítulo também pensada a ideia de “interpretação” como o “processo de atribuição de linguagem e intencionalidade a objetos” (Tamen, 2003:108-111).

É de notar, como Arendt (2001) sublinhou, que uma das condições da existência especificamente humana prende-se com o nascimento e a morte: estar e deixar de estar entre os homens. Esta linha temporal entre ser um infante, isto é, aquele que ainda não tem voz; e ser um morto, aquele que deixa de ter voz; serão as âncoras estruturais desta autobiografia. O que não deixa de ser estranho para a “autora” é que os eventos desta vida entre o nascimento e a morte só possam ser narrados como história e estabelecidos como biografia posteriormente, isto é, a figura dominante da autobiografia, a prosopopeia, é também a do discurso do epitáfio, a ficção da voz-além-túmulo (*voice-from-beyond-the-grave*) (Man, 1984:77).

Como este problema ligado à aquisição de identidade é um problema antigo que chega até hoje⁹, não tenho intenção, nem a possibilidade, de abranger numa síntese as mais relevantes contribuições de autores, das várias áreas de conhecimento, que se dedicaram ao

⁹ A filosofia tanto na antiguidade grega como na antiguidade chinesa e indiana estimula as pessoas a perguntarem *quem na realidade são*, pergunta associada a um desejo de auto-conhecimento. (Gabriel, 2014: 108)

problema (nem mesmo acho possível ter uma imagem de determinado “mundo” que se imagina completo e total porque esse mesmo “mundo” não existe¹⁰). As minhas escolhas bibliográficas prendem-se com o meu percurso académico e profissional nas áreas do teatro e psicologia, e com disciplinas pela quais fui nutrindo especial amizade: filosofia¹¹, literatura, antropologia. Dada a diversidade de áreas de conhecimento não me posso considerar especialista. Ressalvo, então, que destes outros que cito, não tenho objetivo de criticar as suas obras ou apresentar um olhar sistemático e geral das mesmas, mas sim pôr em movimento diálogos que se querem, por vezes, imprevistos, e que possibilitem a conversa continuar de forma animada. Farei atenção para não cair em curiosidades ou fatos diversos supérfluos, o que prometo mas sem a certeza absoluta de cumprir: que me perdoem os leitores se se der o caso.

Será várias vezes lembrado o argumento do filme *A máscara* [*Persona*] de Ingmar Bergman. Neste filme, Elizabeth, uma atriz que representava *Electra* “a meio da peça ficou silenciosa e olhou em volta como que surpreendida. Ficou calada um minuto. Depois pediu desculpa dizendo que tinha tido um ataque de riso. No dia seguinte, telefonaram do teatro, perguntando se se tinha esquecido do ensaio. Quando a governante entrou ainda estava na cama. Estava acordada, mas não respondia às perguntas e não se mexia. Há três meses que está assim e já fez todos os exames possíveis. O resultado é claro. Está de perfeita saúde, tanto mental como física. Nem sequer é uma questão duma qualquer reação histérica.” Elizabeth vai para uma casa de férias junto ao mar com a enfermeira Alma. Entre estas duas mulheres dá-se um jogo de identificações e conflitos: em momentos do filme, Alma e Elizabeth olham-se ao espelho e por breves instantes as duas faces misturam-se quase não se percebendo qual é uma ou outra. No final ambas saem da casa que parece ficar vazia.

No final, espera-se que a figura da prosopopeia como uma arte de transições delicadas, como metamorfose, faça ver que o que poderia parecer oposto tem uma outra relação que não a do contraste.¹² A pergunta “Quem sou?” passa a “Porque é que pergunto Quem sou? Porque é que esta questão se coloca como problema?”. Isto é, deixar de perguntar como se pode ter a certeza de quem somos e passar a perguntar porque é a certeza um

¹⁰ Tese claramente fundamentada pelo filósofo Markus Gabriel em *Porque não existe o mundo* (2014).

¹¹ Na senda da filosofia se tornar performativa com autores como Jacques Derrida, Paul de Man, Slavoj Žižek: “um pensamento que se pensa a pensar mais do que um pensamento que pensa alguma coisa”. (Antunes, *Caleidoscópio II - Interseções de Pedro Sousa Loureiro*, 2016)

¹² A leitura de *Uma coisa não é outra coisa - Teatro e literatura* (2016) de José Maria Vieira Mendes serviu de apoio para esta releitura do problema.

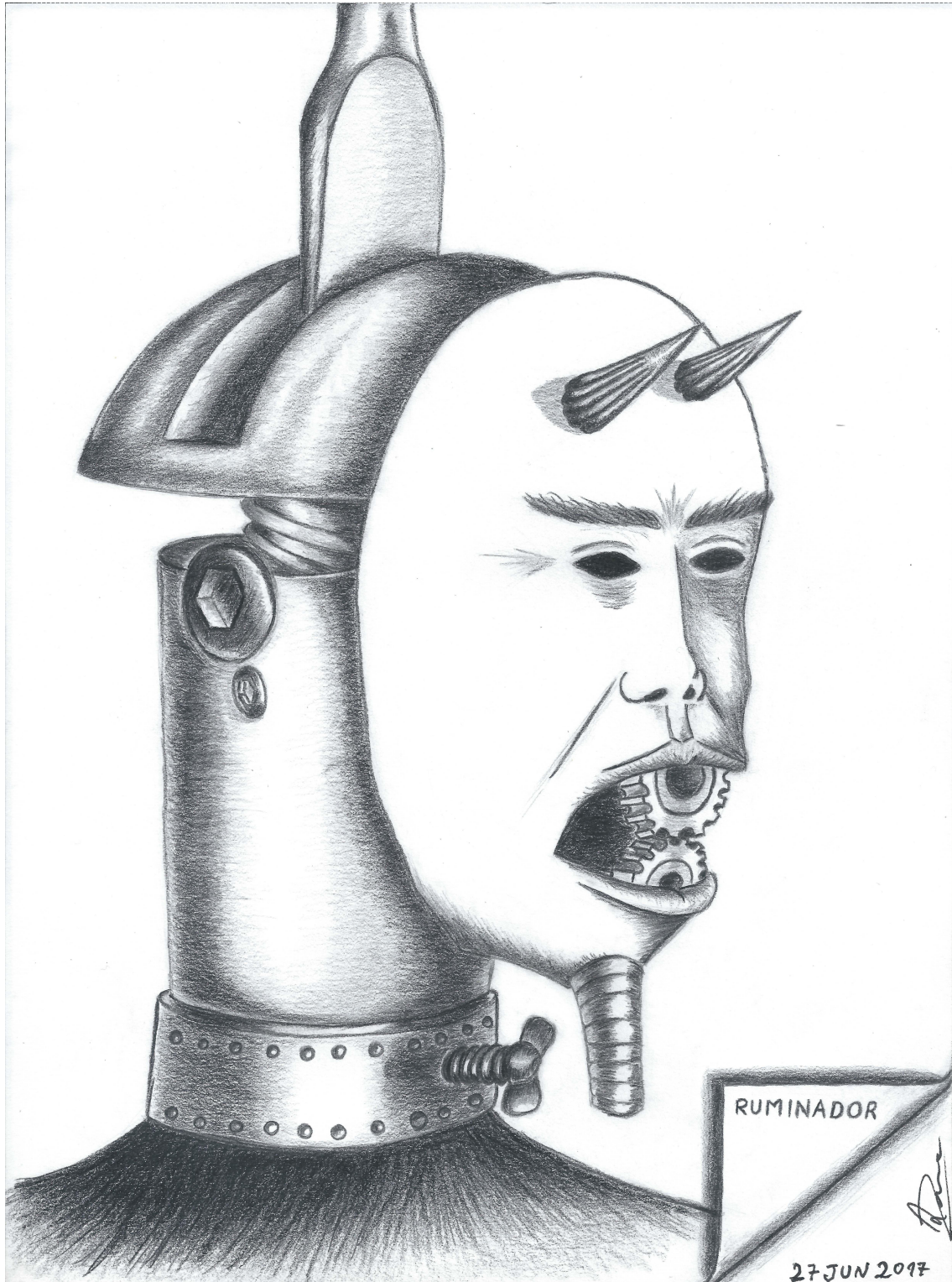
problema do conhecimento. Os pressupostos da pergunta mereciam uma reformulação pois continham uma visão dualista que eu pensara que já não fazia parte dos esquemas do meu pensamento. Reconhecer essa dualidade, esse combate, pode por si mesmo diluir o problema.

Não invalido a importância da pergunta inicial e da necessidade de procurar um sentido para a vida pois penso ser na resistência a aceitar respostas finais a esta pergunta que o sentido pode abrir um espaço, uma distância, para efetivamente passar a existir uma relação entre duas pessoas, entre eu e tu.

Concluindo, lancei-me na escrita esperando responder à questão de quem sou eu, à procura de uma identidade, iludindo-me que a escrita poderia ser a voz que revelasse algo que estava atrás da máscara, escondido. Pelo contrário, o material textual escolhido para esta autobiografia não revela a essência de algo que existia previamente à escrita deste texto, algo escondido que precisava de tradução; a construção desta autobiografia partiu de uma vontade de fazer um certo tipo de autobiografia para a qual se encontrou certo material literário, que assim é tomada por ser pontual e não uma ideia geral. (Mendes, 2016:84). Na escrita, mais do que um sentido de vida, desenha-se uma forma de vida, como um aparato que dá e retira faces, numa transição entre figuras. Escrever como sulcar um pedaço de madeira para fazer uma máscara. E na forma como a mão sulca, reconhecer um estilo¹³ como assinatura individual de um artista, da sua identidade. Não querendo dizer com isto que ela não se altere, mas que ela é reconhecível. E o estilo da nossa identidade expressa-se também na forma como interpretamos as ações e os discursos dos outros.

¹³ Estilo vem da palavra latina *stylus* que designa o aparo de metal que estava nas pontas de um pau com que os romanos raspavam as placas de cera. Esse aparo ficava gasto de um lado mais do que do outro porque a pessoa tinha uma maneira muito específica de pôr a sua mão. É aquilo que nos dá identidade em qualquer atividade da vida. (Antunes, *Caleidoscópio II - Interseções de Pedro Sousa Loureiro*, 2016)

MÁSCARAS E PESSOAS



No seu livro *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne* (1995), Frontisi-Ducroux aponta que na Grécia antiga registam-se dois termos principais para designar a máscara: *prosopon*¹⁴ e o seu derivado relativamente mais tardio (não atestado antes do século III a.c.) *prosopeion*. *Prosopon* como objeto fabricado, palpável e manipulável, termo que se aplica a todas as categorias de máscaras à exceção da Górgona [*gorgoneion*] que nunca é qualificada de *prosopon*. Os termos *prosopon* e *prosopeion* diferenciam-se no sentido em que o termo *prosopon* para os gregos antigos além de designar a máscara designa também a face.¹⁵, o que não acontece com *prosopeion*. (11-17).

Atualmente a nossa herança linguística e mental está mais próxima dos romanos: em latim, a máscara diz-se *persona* (do qual deriva a palavra “pessoa”) e não está etimologicamente ligada à palavra rosto ou face. *Persona* não está associada à noção de visão mas sim de sonora (voz): “é aquilo através do qual o som é emitido”, um porta-voz, para soar (per-sonare). Vista pela perspectiva desta origem latina, a máscara surge das trevas, do invisível, do informe, do mundo onde não há faces, dos fantasmas. Contrariamente, o termo *prosopon* dos gregos, está associado ao visível, onde face e máscara se confundem, onde máscara é, já, uma face que se apresenta à vista de um outro. Não existia ideia do ator que está por detrás da máscara, por exemplo, no caso de Dionísio, a própria máscara é o deus. Não há a ideia de alguma essência invisível. Ver a tragédia é ver o que lá está. (Ibid.:14-17).

Máscara surge assim ligada a um duplo caminho: máscara [*prosopon*] como um aparato que confere uma face que se apresenta, se torna visível ao olhar do outro; e máscara [*persona*] como aparato para alterar a voz, para voz fazer soar coisas que são invisíveis. Em ambas as vias, a máscara parece ser um aparato ligado a ser uma pessoa, à aquisição de identidade, tema que retomaremos mais à frente.

Pensemos no mito de *Eco e Narciso*¹⁶ como forma provisória de olhar o problema da voz, visão e identidade.

¹⁴ Recorrerei algumas vezes ao longo desta dissertação à origem etimológica das palavras. Não espero com esse gesto encontrar o sentido “verdadeiro” das mesmas mas enquadrar o seu uso numa forma específica de pensar.

¹⁵ O termo usado no texto em francês é *visage* do latim *visus* “aspecto, aparência”, de *vedere* “ver”. Em português temos *face* do latim *facies* “aparência, forma, figura”, provavelmente de *facere* “fazer”; *rosto* do latim *rostrum* “bico de ave”; e *cara* (não encontrei fonte com informação etimológica segura). Optei por traduzir por face.

¹⁶ A primeira história acerca da criação do Narciso vem contada num dos Hinos Homéricos do século VIII ou VII a.C.; a segunda foi extraída de *Metamorfoses* de Ovídio (Livro III 339-510). (cf. Hamilton, 1991).

Uma ninfa chamada Eco distraía Hera com incessantes conversas enquanto Zeus a enganava e folgava junto das belas mortais. Um dia, Hera apercebeu-se da artimanha e castigou Eco: “Terás sempre a última palavra, mas nunca falarás em primeiro lugar”. A ninfa apaixonou-se pelo belo Narciso mas a infeliz só pôde repetir as últimas palavras daquele que ela amava. Narciso, desencantado, abandonou a Ninfa que, desesperada, emagreceu tanto que dela só ficou a voz que faz eco nas montanhas. (Schmidt, 2005:93).

“Havia uma fonte límpida, argêntea de reluzentes remoinhos, [...]

Ali se estendeu o rapaz, exausto do ardor da caça e do calor,
seduzido tanto pela beleza do local como pela nascente.

[Enquanto procura acalmar a sede, uma outra sede cresce;]

E enquanto bebe, arrebatado a imagem da figura que vê.

[Ama uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água.]

Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer,
o olhar fixo, qual estátua esculpida em mármore de Paros. [...]

Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia;
e, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor. [...]

não aguentou mais. Tal como a loira cera sempre se derrete
com uma chama suave, e como o orvalho matinal se dissipa
com o calor do sol, do mesmo modo, esgotado pelo amor,
dissolve-se e, pouco a pouco, por fogo oculto é consumido.”

(Ovídio, Livro III – vv407-490)

Se pensarmos *prosopon* como a possibilidade de olhar e emitir voz, face a face, então, ter uma voz e um olhar, implica uma separação no espaço: face à frente de outros olhos que olham/escutam (Frontisi-Ducroux, 1995:19). A máscara constitui, então, uma separação que permite que o sujeito se constitua como sujeito do olhar e do falar.

Podemos comparar o gesto de colocar a máscara, ao gesto da mão que se inscreve nas paredes da gruta, sendo esse o gesto do nascimento do espectador [“Sujeito nascente, desejante e falante”] como Mondzain (2015) defendeu no seu *homo spectator*: “[...] a questão da imagem, isto é, da produção interna dos signos da separação e da ausência, encontra em todos os sujeitos dotados do dom da palavra o seu regime constituinte.” Na gruta de Chauvet, a mão “inscreve um intervalo”, “produz diante dos olhos o objeto do primeiro olhar.” (19-32).

Este gesto de separação, de abertura de um espaço, contrapõe-se com o gesto de Narciso que mergulha os braços nas águas para abraçar o que vê, não conseguindo abraçar-

se a si mesmo? Será aqui Narciso a propor um objeto à sua visão de forma especular e não a própria composição do olhar?¹⁷ O reflexo de Narciso não é inscrito pelas mãos, as imagens desfazem-se na água quando a mão lhes toca: “A mão dá a ver o plano de aparição da diferença [...]. Ver exige a cena de um fazer-ver que separa o objeto do desejo da relação objetual voltada sobre si. Sem mãos, não há imagem e o homem é sem olhar, privado do olhar do outro” (Ibid.:44).¹⁸

Esta primeira leitura proposta do mito de Narciso não estará condicionada por um olhar dualista¹⁹ interior-exterior, eu-outro? Segundo Arendt (2001), a filosofia moderna começou com a dúvida de Descartes que veio ocupar a posição que cabia ao *thaumazein* dos gregos, o assombro diante de tudo o que é como é; e esta forma de duvidar continuou a ser o motor do pensamento. Desde as descobertas de Galileu, o homem desconfia dos sentidos como forma de compreender o mundo, tendo-se dado a separação do Ser e da Aparência (Ibid: 317-341). Já não se espera que a verdade seja revelada pela máscara, por isso procura-se a verdade atrás da máscara, atrás das aparências enganosas, como se a máscara escondesse algo que está invisível para os olhos.²⁰

Para Arendt (2001), uma das tendências da filosofia moderna desde Descartes tem sido uma preocupação com o *ego* em oposição à *alma* ou *pessoa* ou ao *homem*. O método cartesiano para manter a certeza contra a dúvida universal corresponde à seguinte conclusão: “embora não possa conhecer a verdade como algo dado e revelado, o homem pode, pelo menos, conhecer o que ele próprio faz [pensa].” (348). Assim, os processos de dúvida na

¹⁷ Imaginemos que Narciso só teria o sentido da visão, esta condição de unissensorialidade “permite a sensação subjetiva mas não permite a inferência de que a sensação subjetiva indique objetos com existência autónoma fora do indivíduo”, este indivíduo está na situação de não ser capaz de referir. Sem a mediação da discriminação sónica fornecida pelos sentidos não existe diferença entre interior/exterior. Narciso está encerrado. “O espetáculo da diferença de módulos sensoriais não estaria presente e, em consequência, esse indivíduo não seria capaz de significar, isto é, de construir percetivamente o mundo.” (Curado, 2007:242-243)

¹⁸ Sem o sentido do tato, a conservação do animal é impossível, implica a morte, sem ele o animal não pode existir. (cf. Aristóteles, *Da Alma*: 434b15-20).

¹⁹ René Descartes em *Méditationes de Prima Philosophia* (1641) propôs a ideia (conhecida por dualismo cartesiano) de que mente/corpo são duas coisas diferentes. Oliveira (2017) propõe uma experiência para percebermos se a nossa forma de pensar é dualista: um zombie comporta-se exatamente como uma “pessoa real”, é indistinguível na fala, andar, olhar... mas não tem consciência. Se nós acharmos que um zombie não é uma pessoa, provavelmente somos dualistas. (cf.245)

²⁰ Podemos, por sua vez, pensar esta relação entre Ser e Aparecer como uma relação complementar e não de oposição: como no filme *Persona*, quando Alma/Elizabeth se olham ao espelho surgem como aparições uma ao lado da outra, uma revelando a outra. Este olhar ao espelho mais do que uma reflexão parece ser uma duplicação.

consciência do homem podem ser objeto de investigação na introspecção, pensando a introspecção não como “[...] a reflexão da mente do homem quanto ao estado da sua alma ou do seu corpo, mas o mero interesse cognitivo da consciência em relação ao seu próprio conteúdo [...]” (Ibid.: 345).

Esta conversa entre o homem e o si mesmo na busca de certezas, como num solilóquio, parece estar ligada à relação da voz com a consciência da presença a si, relação “desconstruída” por Jacques Derrida (1996) em *A voz e o fenómeno*. O que o autor denomina como “fonocentrismo”²¹, que acompanha a história da metafísica da presença, é um privilégio dado à linguagem falada (voz) em detrimento da escrita, imaginando que a presença do autor na linguagem falada proporciona um ponto fixo para o significado e a intenção. Este desejo de um “centro” dá origem a oposições familiares (sujeito/objeto, aparência/realidade), que é necessário rejeitar. Em vez delas, a infundável possibilidade de interpretar e reinterpretar abre um horizonte que se afasta, no qual o significado é infundavelmente diferido. A existência é baseada na *différance*²², na diferença que existe em relação a uma outra existência. (cf. Derrida, 1996).

Para Derrida, a linguagem, qualquer que ela seja, só pode ser entendida através da repetição²³, só funciona dentro de um sistema de repetição de signos. Não há lugar para o original e único, não existe a unidade do ser, funcionando este antes como um organismo dividido em que os seus membros, funcionam na articulação das suas diferenças (Cf. Derrida, 1967: 253-292).

O filósofo e psicanalista Mladen Dolar, no artigo “The Object Voice” (1996), não perdendo de vista várias das implicações da tese de Derrida sobre o fonocentrismo, argumenta que a mesma reduziu a voz como presença. Dolar entende que a voz oferece a

²¹ Podemos considerar como exemplo desta posição privilegiada da voz em relação à escrita a seguinte definição de Aristóteles “Os sons emitidos pela voz são símbolos das afeções da alma e as marcas escritas são símbolos dos sons emitidos pela voz. (*Da Interpretação*:16a5)

²² *Différance*: termo introduzido por Derrida combinando as palavras francesas que correspondem a “diferença” e a “diferimento”. É usado para sugerir quer a ênfase saussuriana no significado como uma função de diferenças ou contrastes dentro de um sistema de termos, quer o perpétuo diferimento de qualquer ponto fixo final e de qualquer relação privilegiada com o mundo extralinguístico que determine o significado. (Blackburn, 1997:112)

²³ Depois de Alma falar ininterruptamente da sua vida e atriz Elizabeth ouvir, continuando muda desde o início do filme, ouve-se um sussurro: “Devia ir deitar-se agora. Senão adormece à mesa”. Alma quase a adormecer à mesa diz: “Não, tenho de ir para a cama. Senão adormeço à mesa.”/ Alma e Elizabeth olham-se ao espelho, os dois rostos enroscam-se, misturam-se. / No final do filme, no hospital, cena parecida com cena inicial, Alma diz a Elizabeth: “Tenta escutar-me, agora. Repete depois de mim. Nada.” Elizabeth: “Nada”. Alma: “Isso mesmo. Ótimo. É assim que devia ser.” (Bergman, *Persona*)

ilusão de termos acesso direto a uma presença pura e que a metafísica da presença retira do objeto-voz a parte da alteridade, o traço do outro. Para Dolar a divisão entre interior e exterior deriva desta concepção. Esta constituição de uma interioridade é para ele a ilusão por excelência, e em última análise, também a consciência²⁴, o self e a autonomia: “*S’entendre parler* - ouvir-se falar - é talvez a definição mínima de consciência.”, e esta ilusão “pode ser vista como uma fórmula elementar de narcisismo²⁵ que é necessária para produzir uma mínima forma de um *self*.”²⁶(Ibid.:11-14)

Dolar, fazendo uma leitura do mito de Eco²⁷ e Narciso, vê-o como uma história de um narcisismo falhado e de um amor falhado, isto porque Eco respondeu à voz de Narciso,

²⁴ Sobre a questão da consciência ser um problema datado (cf. Curado, 2007). Perante o problema-duro da consciência: “Por que razão existe consciência no mundo físico quando é pensável a sua não existência?”(11), Curado conclui que “[...] na impossibilidade de encontrar um critério absoluto de distinção entre o que é e o que não é consciente, o problema duro não expressa uma arquitetura do próprio real mas, apenas, uma arquitetura provisória do estado do conhecimento humano” (269-270).

²⁵ Sobre o caráter paradoxal do Narcisismo, reporto para o futuro, como propõe Derrida (1988), reler conjuntamente o texto de Freud “*Uma Introdução ao Narcisismo*” e aqueles em que Paul de Man coloca Narciso em cena.

²⁶ “O “mim” tece o nosso sentido do eu contando a nossa história - encaixando bocados dispersos da vida numa narrativa coesa. Este enredo em que “é tudo acerca de mim” constrói uma sensação de permanência por trás da nossa experiência momento a momento, que muda constantemente.” Como refere William James, no fluxo da consciência, é mais o que se perde do que o que é selecionado pela atenção. (Curado, 2001). Para Derrida (1988), o *self*, o si-mesmo, só aparece numa “alegoria de luto”, numa “prosopopeia alucinatória” (49).

²⁷ “Naquilo que ao eco diz respeito, podemos dizer que o eco é produzido na altura em que o ar, então concentrado numa só massa pela cavidade que o limita, impedindo que se dissipe, é por esta enviado para o exterior como uma bola. Parece-nos, pois, que o eco poderá ser sempre produzido, embora nem sempre possa ser tão nítido.” (Aristóteles, *Da Alma*, 419b25)

Eco é um som repercutido, do latim *percutere*, penetrar ferindo, atravessar, cavar, atingir, agredir, passar nos fios o pente de tecer, afetar. (cf. Machado, 1977). Sem o caráter de repetição, o som é inaudível. O neurologista Oliver Sacks (2008) conta a história de Dr. Jorgen Jorgensen que quando perdeu toda a audição do ouvido direito, a sua percepção da música não mudou mas sim a sua receção emocional da mesma. “Era estranhamente monótona e bi-dimensional”. O que Dr. Jorgen tinha perdido era a capacidade de distinguir a qualidade de reverberação num espaço, pois tinha perdido a capacidade de ouvir em estéreo, isto é, de inferir profundidade e distância “[...] a partir das disparidades entre aquilo que é transmitido pelos dois olhos ou ouvidos individuais – uma disparidade espacial no caso dos olhos, uma disparidade temporal no caso dos ouvidos.” Pois, analogamente, quem perde o uso de um olho tem problemas em avaliar a profundidade e distância mas também sente como um “aplanar” da realidade, sentido de forma perceptiva e emocional. Ouvir como uma forma arquitetónica é diferente de ouvir de forma plana e bidimensional, como uma folha de papel, e “as pessoas nesta situação referem que se sentem desligadas.” A Dr. Jorgen faltava-lhe espaciosidade, ressonância, tornando a música “monótona e sem vida”. (147-148). De lembrar esta ligação entre espaço/ressonância, emoção e também orientação.

Outro caso contado por Sacks é o do musicólogo Clive Wearing, um caso de amnésia grave, preso numa angústia do novo pois, para ele, em cada piscar de olhos, era como se um novo cenário se abrisse e os objetos que estavam na sua visão aparecessem como algo outra vez diferente. Clive disse: “Você é capaz de imaginar uma noite de cinquenta anos? Nem sonhos, nem despertar, nem tato, nem gosto, nem cheiro, nem vista, nem

uma voz que ele queria auto-afetada e auto-refletida como a sua imagem. Como a voz repercutiu, entrou na dimensão do outro, tornou-se uma voz diferida, e ele preferiu morrer do que se entregar ao outro. (Ibid.:14)

Assim, nesta leitura psicanalítica, a voz auto-afetada da presença tem outro lado, a voz do outro que não controlamos, algo que perturba, que ameaça as certezas de uma presença fechada de si para si. Como na ideia de *prosopon*, conferir uma máscara (face que se apresenta à vista de um outro; ser uma pessoa) está diretamente ligado a estar perante o olhar do outro, conferindo uma distância, uma diferença. Podemos concluir que sem máscara (*prosopon*), não há diferenciação entre duas pessoas, mas esta diferença não parece ser necessariamente estabelecida numa lógica dualista interior-exterior.

Para desenvolvermos esta ideia, introduzo os conceitos da teoria psicanalítica de Lacan: o olhar e a voz (*gaze* e *voix*) como *object petit a*, o objeto-causa do desejo. Žižek (2011) usa como exemplo o enredo do filme *Panda do Kung Fu* para descrever o paradoxo deste objeto. O Panda Po procura descobrir “aquilo que na sopa é mais do que a própria sopa, mais do que os seus ingredientes do costume”, até que o seu pai adotivo Sr. Ping lhe diz “És só tu, não há ingrediente especial.” Quando Po abre o rolo do dragão e nada vê, ou melhor, o seu reflexo aparece na tela vazia do rolo como um espelho, está a confirmar a tese lacaniana de que o *object a* é um logro, um representante do vazio no próprio núcleo da ordem simbólica²⁸, isto é, “o X para além das palavras é um puro efeito das palavras”. Este objeto inefável é imanente à linguagem, o produto de uma inversão ou auto-relação significativa. O

ouvido, nada de nada. É como estar morto. Cheguei à conclusão de que estou morto”. Clive repetia-se com muita frequência, “insiste nos assuntos dos quais sabe alguma coisa” como “marcos de pedra que balizam a sua conversa”. Não se lembra de quase coisa nenhuma a menos que a esteja a fazer no momento, tendo mantido uma capacidade lúdica de improvisação musical. No caso de Clive, ele sabe *fazer* as coisas, como fazer a barba e vestir-se com bom gosto (memória procedimental) mas não sabe *dizer* como as faz (memória episódica, autobiográfica), dispõe das ações mas de poucos factos.

No caso de um ator não ter memória episódica das suas atuações passadas pode ser uma vantagem pois entrará em cena como se fosse algo novo e único. (Ibid.:189-210). Ele pode agir como se a sua interpretação se fizesse sem ele intervir, como uma estátua que começa a falar. A mulher de Clive, Deborah escreve: “É ao habitar familiarmente a música e o seu amor por mim que Clive supera a amnésia e descobre uma continuidade, que não é a fusão linear de um momento a seguir a outro momento, nem tem por base qualquer enquadramento de consciência autobiográfica; mas é aí que Clive e cada um de nós afinal *somos*, é aí que somos quem somos.”. Žižek (2011) tem outra leitura do trauma, ele considera que esta descrição das lesões é demasiado humanista: concentra-se nos esforços da vítima para construir uma forma de vida suplementar para se reinserirem nas interações sociais., isto é, evita enfrentar o verdadeiro núcleo traumático - não o sujeito a tentar compensar a perda mas o próprio sujeito dessa perda.

²⁸ Para Žižek, a ordem simbólica que os seres humanos habitam é o símbolo de uma perda. E este fosso que separa o pensamento e a realidade é o traço que sustenta a nossa liberdade de pensamento; a separação que nos preserva da imersão imediata na realidade, permitindo ao pensamento distanciar-se dela. (2011)

paradoxo é assim que a linguagem alcança, “além de si própria”, a realidade dos objetos do mundo quando designa esses objetos através de significações discursivas – mas, quando se refere a um X transcendente inefável e “para além das palavras”, aprisiona-se a si própria em si própria. (99)

Enquanto no filme, Po rejeita o *objet a*, o objeto sublime do apego apaixonado, Žizek pensa de forma diferente: “Ainda que o objeto do desejo seja um logro ilusório, *há real nessa ilusão*: na sua natureza positiva, o objeto do desejo é vazio, *mas não o lugar que ocupa*, o lugar do Real, e é por isso que há mais verdade numa fidelidade incondicional ao nosso próprio desejo do que na percepção resignada da vacuidade do esforço que o visa.”²⁹ (Ibid.:103), e que “[...] quando confrontados com o objeto do nosso desejo, dançar em torno dele cause maior satisfação do que abordá-lo diretamente.” (Ibid.:370).

Reportando estas ideias para o objeto voz, no momento que entramos na ordem simbólica, um fosso/lacuna intransponível separa o corpo humano da “sua” voz; a voz adquire uma autonomia espectral e quando vemos alguém a falar está sempre presente algum grau de ventriloquismo.³⁰ Žizek usa a imagem de uma estátua que de repente fala como metáfora para o nascimento da subjetividade (um som que ressoa num objeto inanimado). O objeto voz é mudo³¹, como uma casa vazia, o que reverbera é o vazio; no momento que ressoa, o seu vazio dá lugar ao sujeito barrado que lamenta a perda do objeto. Mas este lamento é ambíguo porque o sujeito não quer o encontro demasiado próximo com o objeto, necessita de uma distância (1996:92-93), da proteção de um véu, de uma tela³², de uma máscara, que o impeça de confrontar diretamente o horror. Se ter uma voz implica ter uma

²⁹ “Intervém aqui um efeito de paralaxe: deslocamento da ilusão concebida enquanto simples ilusão para o real presente na ilusão, deslocamento do objeto que é uma máscara/metonímia do Vazio para o objeto que se substitui ao vazio.”, entendendo paralaxe como “[...] o deslocamento aparente de um objeto (a sua mudança de posição sobre um plano de fundo), causado por uma mudança na posição do observador, que introduz uma nova linha de visão”. (Žizek, 2011:103-104; 301)

³⁰ Ver a este respeito *A Voice and Nothing More* de Dolar (2006) que na figura dupla do ventriloquismo expressa o paradoxo da voz em relação ao corpo.

³¹ Para Tamen (2003) o termo “pessoa” talvez só possa ser definido como um tipo de mudez. (95) Se pensarmos que o mutismo é o maior entrave à compreensão e à descrição de intenções, então, podemos concluir que é muito difícil descrevermos e compreendermos as intenções de uma pessoa.

³² No início do filme *Persona*, um rapaz por volta 9 anos coloca óculos para ler um livro, depois toca numa tela onde são projetados alternadamente os rostos de Alma e Elizabeth; as últimas imagens do filme são desse rapaz a tocar na tela que projeta esses mesmos rostos, há dificuldade em distinguir a qual das duas pertence o rosto. Tela fica branca. Bobine pára. Preto.

máscara podemos pensar que Narciso teria o seu rosto desvelado, o que não permitia uma separação e, por isso, que se constituísse uma outra voz/olhar.

É de notar que no estudo de Frontisi-Ducroux (1995:9-12; 71-73) sobre as máscaras dos Grécia antiga, ele faz ver que a máscara das Górgonas³³ [*gorgoneion*] tinha uma etimologia diferente da de *prosopon* e, contrariamente a este, não estava associada a um termo visual mas auditivo. Podemos imaginar os sons da goela (gorgolejar ou regurgitar) desta máscara terrífica e monstruosa que devora, a acompanhar a morte da figura de Medusa, aquela que fascina e petrifica os humanos que a olham. A cabeça desta figura está na égide de Atena (cf. *Iliada* V733-744), cabeça cortada por Perseu e que ofereceu à deusa. Nas imagens da Grécia antiga coligidas pelo mesmo autor sobre este tema (Frontisi-Ducroux, 1995:153-156), Perseu não olha diretamente para a Górgona; só olha para o seu duplo quando Atena a faz refletir no espelho polido do seu escudo. Assim, o olhar das Górgonas é uma visão interdita aos homens e apenas é acessível na forma de *eikon* (de imagem), como um duplo, estando a face interdita da Górgona no centro de um mito de nascimento da imagem³⁴. (Ibid:9-12). Miranda (2012) também pensa as imagens como efeitos de divisão, não havendo diferença entre interior/exterior. O escudo especular do herói (de tensão entre duas faces), é que faz com que o olhar de Medusa seja contido. “Neste estarrecimento ecoa algo da tensão do gesto inicial que cria o espelho e a sua história a partir da água onde se olhou um primeiro homem, Narciso, talvez.” (Ibid.:79). Esta será uma outra leitura do mito, talvez menos moralizante e mais poética, que mais à frente será apresentada.

Zizek (1996) entende que, no encontro inquietante e ao mesmo tempo familiar com o duplo [*doppelgänger*], o que nos salva da morte é o olhar do duplo não se cruzar de frente com o nosso, pois no momento que isso acontecesse, a nossa vida acabava. (94) ³⁵ Terá

³³ “Têm uma cabeça enorme, uma cabeleira eriçada de serpentes, dentes tão longos como as defesas do javali e asas de ouro, que lhes permitem voar nos ares. De olhos demasiado grandes, elas transformam em pedra quem quer que as olhe. (Schmidt, 2005:127-128)

³⁴ O autor associa a história da interdição/destruição de imagens como variações deste mito das Górgonas. Para uma leitura das controvérsias da Iconoclastia dos séculos oitavo e nono em Bizâncio e da proposta de alargamento do conjunto de objetos que poderiam preocupar os iconoclastas, sugerindo que o enquadramento jurídico desses objetos se realizou através do conceito de “pessoa”, ver Tamen (2003).

³⁵ Por regra, as histórias de encontro direto com o duplo acabam em morte, como a do conto “William Wilson” de Edgar Poe. No filme *Persona*, podemos pensar Alma como duplo de Elizabeth. Alma a chorar: “Não faz sentido. Nada se ajusta. Depois fica-se com má consciência por pequenas coisas. Compreende? O que acontece a tudo em que acreditamos? Será necessário? Podemos ser uma e outra pessoa ao mesmo tempo? Quero dizer, era eu duas pessoas...” (Atriz abraça-a e acaricia-a.)

Não parece que este filme tenha acabado com a morte da atriz (isto se não considerarmos a tela, onde aparecem as faces de Alma e Elizabeth, a ficar branca; a bobine parar e a imagem ficar preta) mas com a imagem de casa

Narciso se fundido com o seu duplo? Dolar (1996) interpreta o motivo do duplo como se a nossa imagem no espelho se tornasse independente, como uma “dissociação entre o olhar e o reconhecimento”; assim, o duplo coloca em jogo a ambiguidade do reconhecimento narcísico, a imagem que vejo sou eu e ao mesmo tempo o outro. (136).

Parece que o duplo, a imagem da sombra ou do espelho³⁶ é fundamental para alguém se constituir como um “eu”. Como a teoria da fase do espelho de Lacan exemplifica, é em virtude de nos reconhecermos no reflexo do espelho que consolidamos a noção de ego, estabelecemo-nos como um “eu”. Assim, a identidade de alguém depende do seu duplo (cf. Dolar, 1996:137).

Resumindo, se como Žizek associarmos o ouvir-se falar [*s’entendre-parler*] como o núcleo fundamental para alguém se experienciar como estando vivo, já não entendemos este “ouvir-se falar” como uma presença de si transparente, mas sim como o que faz estremecer essa mesma presença fechada de si.³⁷ Isto é, o objeto voz é visto como um obstáculo à presença de si, como uma impossibilidade de atingir a auto-afeção pois introduz uma rutura ou um corte, e faz a presença reportar-se ao vazio. (Dolar, 1996:16)

Narciso falava para ele mesmo olhando-se refletido na água, não querendo receber o eco das suas palavras, como se se quisesse libertar desse hiato entre o dizer e o olhar do outro em que ressoa esse dizer; ou entre ele e a sua imagem refletida. Parece que transpor esse hiato, encontrar os olhos diretos do duplo, é encontrarmos a morte. Na diferença do tempo entre falar e ouvir-me falar, nas suas reverberações no espaço, o que ouço parece ser um parasita, um corpo estranho em mim que pode adquirir uma existência benéfica, ou não.

A mãe de Narciso, a ninfa Liríope, consultou Tírsias sobre se Narciso chegaria “a ver os longos anos de uma velhice avançada”, ao que o profeta respondeu: “Se não se conhecer a si próprio.” (Ovídio: III-vv.346-348). Aqui não é o auto-conhecimento que se impõe como condição de uma vida longa. O duplo é necessário à preservação da vida, contando que não apareça diretamente no nosso campo de visão. Resumindo, *o object a* é

vazia e repetição de imagem inicial de Elizabeth a representar Electra. Isso não invalida que o encontro entre ambas não tenha sido violento, como no momento em que Alma não apanha vidro partido e Elizabeth se corta; quando Alma atira água a ferver a Elizabeth e a arranha.

³⁶ Fantasmas e vampiros não têm sombras nem reflexos no espelho.

³⁷ Podemos pensar a necessidade que Clive Wearing, o caso de amnésia reportado por Sacks (cf. nota 26), tinha em falar ininterruptamente como forma de se sentir vivo. Também certos atores, antes de entrar em cena, de vez em quando, soltam um som para o ar, como se assim confirmassem que estão vivos, que a voz ainda lá está e aparece.

precisamente essa parte que não podemos ver no espelho, como sabemos que há o ponto morto quando olhamos pelo retrovisor do nosso automóvel, mas precisamente por isso, não o vemos.

Para Žižek, a voz não está só no mundo dos vivos ou dos mortos, o seu estatuto pertence aos dos mortos-vivos, às aparições fantasmáticas. Para ele a vida da voz pode ser oposta à letra morta da escrita, mas essa vida é a vida estranha de um morto-vivo, e não a vida “saudável” e transparente da presença de si (1996:103). O que noto desta leitura é que de alguma forma ela ainda se encontra numa lógica dualista, em que a escrita e voz se definem pela comparação entre semelhanças ou dissemelhanças entre os dois termos. Interessa-me, no entanto, focar o estatuto da voz como fantasma ou aparição³⁸.

Relembrando que segundo Paul de Man, o tropo da autobiografia é a figura da prosopopeia, figura que confere o poder da fala a uma entidade ausente e sem voz; encontramos já aqui o efeito do fantasma, uma máscara que fala por alguém ausente, sendo, desta forma, um aparato sonoro.

Miriama Young (artista sonora e professora em composição musical), em *Singing the Body Electric: the human voice and sound technology* (2015), investiga as novas formas de conceptualizar e experienciar a voz desde a invenção do Fonautógrafo até à era digital; isto é, como é que a inscrição da voz humana num meio de registo/gravação altera a forma como o ouvinte compreende o corpo físico. O Fonautógrafo (1857), inventado por Édouard-Léon Scott, é apresentado como o primeiro aparelho capaz de gravar sons mas não de reproduzi-los. O aparecimento do fonógrafo (1877) de Edison, já permite a reprodução, o que fez com que os primeiros ouvintes se assustassem por uma voz estar separada de um corpo humano particular e de um tempo e espaço determinado (*disembodied voice*), sendo essas vozes interpretadas como sendo de fantasmas. Estas invenções técnicas possibilitaram uma escuta acusmática (ouve-se o objeto sonoro sem um objeto visual associado), o que reforça a ideia de ilusões sonoras, isto é, o corpo físico é revelado/imaginado através da voz gravada.

Como temos vindo a entender a máscara, não está já, a experiência constituinte de ser uma pessoa/de ter uma voz, associada a uma ilusão, a uma ausência? Se aceitarmos as conclusões do neurocientista António Damásio de que “as nossas percepções, e as ideias que

³⁸ Phantasia: imaginação/fantasia/aparência; (cf. Glossário *Da Alma*:132).

Existência do verbo latino *existere*, “que significa destacar-se ou aparecer.” Traduzido à letra a palavra “aparecer” significa que algo se destaca e se distancia daquilo que lhe é semelhante, pelas suas qualidades específicas. “A existência é a circunstância em que alguma coisa aparece num campo de significado.”, entendendo campos de significado como “os locais onde tudo aparece”. (Gabriel, 2014:59-64)

elas evocam, geram continuamente uma descrição paralela em termos de linguagem” e que essa descrição é feita de imagens pois todas as palavras que usamos, em qualquer língua, seja ela falada, escrita ou identificada pelo tato, como no caso do braille, são compostas mentalmente por imagens” e que o conhecimento das imagens resulta da consciência (reconhecerno-nos donos das imagens que nos fluem pela mente), sendo a subjetividade³⁹ e a experiência integrada componentes da consciência (Damásio, 2017:131), então, podemos pensar que este *eu* que fala é uma ilusão, que este *eu* que conta histórias é um fantasma. Na qualidade de fantasma, ele não pode ser retido, como quando Aquiles tentou no seu sonho abraçar o seu amigo Pátroclo já morto: “Assim falando, estendeu os seus braços, mas não logrou/ agarrá-lo. Como um sopro de fumo, o fantasma partiu/para debaixo da terra, balbuciando.” (*Ilíada*, XXIII, vv.99-101).

Para exemplificar a fragilidade da constituição deste *eu*, basta imaginar que entramos em casa com um chapéu na mão e mais tarde não nos lembramos onde o deixamos. Notamos com alguma surpresa que está em cima da mesa da entrada mas como não nos lembramos de ter feito essa ação quase que parece que foi um estranho que a fez. Sim, podemos constatar que este *eu* é ilusório, mas isso não significa que através dele vejamos algo mais, nem equivale a que nos livremos das ilusões, como se houvesse um último véu a levantar para chegarmos à verdadeira realidade. Zizek (2006) lembra a noção de “travessia do fantasma” que Lacan elaborou a propósito do momento conclusivo do tratamento analítico. A ideia não é libertarmo-nos dos nossos fantasmas singulares pois “na nossa existência quotidiana, encontramos-nos imersos na “realidade” (estruturada e sustentada pelo fantasma) e esta imersão é perturbada pelos sintomas que testemunham o facto de um outro nível da nossa psique, reprimido, resistir a esta imersão. [...] Atravessar o fantasma significa portanto, paradoxalmente, *identificar-se completamente com o fantasma* – ou seja, com esse fantasma que estrutura o excesso que resiste à nossa plena imersão na realidade quotidiana” (34).

Alguém poderia contrapor que, se não podemos distinguir entre representações mentais verdadeiras e falsas, então não há diferença entre uma alucinação e uma percepção. Suponha-se que João deseja saber se as percepções que está a experienciar são ou não objetos reais fora da sua mente. Pergunta ao Paulo: “Estás a ouvir um palhaço a rir?” Paulo pode responder: “Sim, eu próprio ouço um palhaço a rir.” Ou “Não ouço nenhum palhaço a rir, estás a alucinar.” Curado (2001) afirma que a indeterminação da tradução de Quine (não é

³⁹ O processo da subjetividade depende de dois ingredientes: “a criação de uma *perspetiva* para as imagens na mente, e o acompanhamento das imagens por *sentimentos*.” (Damásio, 2017:209)

possível realizar traduções perfeitas) exerce o seu papel nestas trocas de palavras. “Ouvir um palhaço a rir” pode ser aplicada em contextos diversos como uma metáfora sobre alguma pessoa, como uma interpretação de outro som como o barulho de um gato a comer ou o barulho do estômago, entre muitas outras. Além disso, os resultados dos diálogos intersubjetivos são suscetíveis de revisão crítica, pense-se, por exemplo, nas experiências de conformismo social.

Nesta discussão entre distinguir uma alucinação e uma percepção do real, há um pressuposto de que existe um interior subjetivo e um mundo exterior objetivo e que o que liga ambos são enunciados, sendo que uns correspondem à realidade exterior, sendo verdadeiros; e outros não, sendo falsos.

Zizek (2011) usa o exemplo de uma casa, para pensar os conceitos de interior e exterior. Para ele, existe o excesso de um terceiro espaço que se perde na divisão entre exterior e interior, e esse excesso nas casas são os esgotos/cabos elétricos que estão para além da vista e do nosso mundo, estão entreparedes. O que faz que quando a sanita entope é como se tivesse qualquer coisa de um retorno de mortos-vivos (cf. 318-340); ou quando na planta da nossa casa vemos uma divisão que não está visível e fica entre paredes, é como se tivéssemos um quarto para fantasmas em casa. Para Zizek (2006) é o núcleo fantasmático que faz de mediador entre interior e exterior; e é por “[...] o real ter um carácter traumático⁴⁰ e excessivo, que somos incapazes de integrá-lo naquilo que apreendemos como sendo a nossa realidade, sendo portanto forçados a experimentá-lo como uma aparição de pesadelo.” (35), isto é, o real como aquilo que **resiste** à imersão total nos caprichos da nossa imaginação. “Por conseguinte, o Real é simultaneamente a Coisa à qual é impossível aceder diretamente e o obstáculo que impede esse acesso direto; a Coisa que escapa à nossa apreensão e o ecrã deformador que nos leva a falhar a Coisa.” (idem, 2003:95), o Real como a distância que impossibilita o nosso acesso a essa Coisa. O trauma é precisamente esse choque de um encontro externo que perturba a imersão no mundo que cada um acha que é o seu, encontrando-se com a impenetrabilidade do desejo do Outro, e esse encontro traumático é o que permite pôr em movimento o processo de “tornar-se humano”. (Idem., s.d.) Para Zizek, é a linguagem enquanto “casa do ser” que sustenta toda a nossa visão do mundo, o modo como fazemos a experiência da realidade; é a linguagem o primeiro e maior fator de divisão, e é devido a ela que nós e os nossos semelhantes podemos viver em “mundos

⁴⁰ *trauma* como intrusão violenta de qualquer coisa de radicalmente inesperado que o sujeito não pode integrar seja de que maneira for. (cf. Zizek, 2006)

diferentes embora possamos morar na mesma rua.” (2011:139). A linguagem não é entendida como a relação entre um objeto (palavra) e outro objeto (coisa ou pensamento) no mundo; mas sim como uma separação constitutiva da própria dimensão da subjetividade; isto é, nós só começamos a falar, só entramos no universo simbólico, quando reagimos ao trauma. (idem, s.d). Segundo Lacan, este encontro traumático gera angústia, e aquilo a que o sujeito se expõe na angústia é à perda da própria perda, isto é, a angústia não é a angústia da separação do objeto mas a angústia⁴¹ que vem do objeto (causa do desejo) se aproximar demasiado do sujeito. O trauma pertence ao domínio da inquietante estranheza e o que a torna estranhamente inquietante, “[...]é a proximidade - o facto de esta ser o tornar-se visível de qualquer coisa que está demasiado perto de nós” (idem, 2011: 377), como vimos anteriormente com a ideia de duplo.

“A dimensão propriamente filosófica do estudo do sujeito pós-traumático reside neste reconhecimento do que aparece como a destruição brutal da identidade substancial (narrativa) do sujeito é também o momento do seu nascimento. O sujeito autista pós-traumático é a “prova viva” de que o sujeito não pode ser identificado (não coincide plenamente) com “as histórias que sobre si próprio conta”, com a textura simbólica narrativa da sua vida - quando se subtrai tudo isso, alguma coisa (ou nada, coisa nenhuma, mas que é uma forma de nada ou coisa nenhuma) permanece, e esse “alguma coisa” é o sujeito puro da pulsão de morte.” (Zizek, 2011:379)

Recorro a outra forma de pensar a relação entre interior/exterior, através da leitura de Curado (2001) do argumento da namorada automática do filósofo e psicólogo William James (1842-1910). Para Curado, William James é a primeira grande contribuição teórica para o estudo científico da consciência. O seu argumento da namorada automática é uma situação típica de teste de Turing, jogo de imitação proposto pelo matemático Alan Turing (1912-1954) destinado a testar a capacidade de pensar de uma máquina. Funciona da seguinte forma: comunica-se com duas interfaces de computador fazendo-lhes perguntas; por detrás de uma das interfaces há um ser humano que escreve as respostas, por detrás da outra está uma máquina. Se não distinguirmos a máquina do ser humano isso provará, segundo Turing, que a máquina é capaz de pensar.⁴² Na mesma linha, mas jogando com o argumento que toca

⁴¹ Pergunto se haverá outra forma de o sujeito se relacionar com este encontro sem ser por meio das emoções de angústia? Não será esta forma ainda demasiado “humana”? Talvez pela ideia do *assombro* grego se possa encontrar outra via.

⁴² Na primeira versão o teste destinava-se a distinguir o homem da mulher. “Não poderemos pensar que a diferença sexual não é somente um facto biológico, mas o Real de um antagonismo que define a humanidade, de tal modo que, se a diferença sexual for abolida, o ser humano se torna efetivamente impossível de distinguir da máquina?” (Zizek, 2011:83)

o coração humano, na procura do que é exclusivo e excecional do humano [alma, consciência, subjetividade, sentimentos], James coloca a hipótese de um humano se apaixonar pelo autômato se este fosse absolutamente indiscernível do ser humano. Isto é, pode o meu namorado(a) ser um autômato?

“Pensei naquilo a que chamei uma namorada automática, querendo com isso dizer um corpo sem alma, o qual seria absolutamente indistinguível de uma donzela animada espiritualmente, que se ri, que fala, que se ruboriza, que nos acalenta [...]” (James, 1987; cit. por Curado, 2001:347)

Isto é, é pensável o ser humano sem [consciência, alma, subjetividade, sentimentos]? E que critérios usamos para a identificação da presença de [consciência, alma, subjetividade, sentimentos]? James introduz o critério de indiscernibilidade⁴³ no seu argumento da namorada automática. Uma é outra, o que constitui uma afirmação de identidade: “namorada humana = namorada automática”. A indiscernibilidade é uma fronteira tão resistente que nem a namorada automática saberia que é namorada automática.

Um contra-argumento poderia ser: a namorada tem uma vida interior que a automática não tem. Mas é um argumento falacioso pois não conseguimos aceder à vida interior da namorada humana e, por isso, é um ponto a favor para a automática, pois também não conseguimos aceder à sua mente (argumento de incomensurabilidade⁴⁴ entre mentes). “Se não é possível aceder ao interior da subjetividade da namorada automática, esta ignorância coloca o critério de diferenciação entre as duas namoradas em sede pública; apenas é relevante o que expressam e como se comportam. A ligação da consciência ao mundo é, deste ponto de vista, fragilizada devido à mediação de elementos intersubjetivos (enunciados e comportamentos públicos). A comparação acontece não entre sensações irreduzivelmente subjetivas mas entre enunciados sobre sensações.”⁴⁵ (Curado, 2001:357)

⁴³ indiscernibilidade de idênticos (lei de Leibniz): princípio segundo o qual, se A é idêntico a B, todas as propriedades que A tem, B também tem, e todas as propriedades que B tem, A também tem. (Blackburn, 1997:226)

⁴⁴ Incomensurabilidade: não tenho maneira de saber o que é o outro; uma mente não tem maneira de tomar conhecimento do que se passa na mente de outro indivíduo.

⁴⁵ O problema de pressupor a presença ou a ausência de consciência a partir de manifestações externas complica-se com a condição de *síndrome de locked-in*. As pessoas que vivem nessa condição, mantêm um estado consciente, subjetivo, mas são incapazes de se movimentar, falar, exibir expressões faciais, exceto por subtis movimentos, por exemplo, por códigos mediante movimentos oculares como piscar os olhos.

Isto é, as manifestações exteriores podem ser consideradas sinais de uma subjetividade irreduzível e não suscetível de simulação, porém nunca o saberíamos. Como vimos anteriormente (cf. nota 19), se nós acharmos que a namorada automática não é uma pessoa, provavelmente isso denota uma forma de pensar dualista.

James quer resolver esta incomensurabilidade entre os discursos mental e físico, cérebro e mente, através de um esquema de tradução que permita uma continuidade entre os termos. O esquema de tradução que propôs apoia-se na teoria da evolução de Darwin: a consciência ajuda na luta pela sobrevivência, é eficaz no curso da história corporal, isto é, a consciência tem uma função (critério da eficiência causal da consciência no mundo físico). (Curado, 2001). Podemos encontrar este argumento atualizado num dos últimos livros do neurocientista António Damásio:

“A presença de imagens levou a que cada organismo pudesse criar *representações internas* baseadas em descrições sensoriais de acontecimentos *tanto internos como externos*. [...] essas representações, acessíveis *apenas* a cada organismo específico, permitiram, por exemplo, guiar com precisão o movimento de um membro ou do corpo no seu todo. Os movimentos guiados por imagens – imagens visuais, sonoras ou táteis – aumentaram a probabilidade de resultados eficientes e úteis.”, melhorando a sobrevivência. (Damásio, 2017: 93).

A pergunta que coloco é se é necessária a consciência⁴⁶ reflexiva para, por exemplo, sermos “nós” a decidir o movimento do nosso corpo. Como se a consciência revelasse, de forma transparente, o domínio dos estados corporais, cognitivos e emocionais, como se a pessoa tivesse um acesso infalível a si própria e se conhecesse e guiasse na perfeição. Como noutras traduções, que acho que é disso que se trata aqui, de uma tradução, há “dois parceiros que o ato de traduzir relaciona: o estrangeiro – termo que abrange a obra, o autor, a sua língua – e o leitor a quem a obra traduzida se destina.” (Ricoeur, 2005:10). Para Ricoeur, o trabalho de luto da tradução é “renunciar ao ideal da tradução perfeita”, que se revestiu de várias formas como o sonho de constituir a biblioteca total, que seria O Livro, ou (acrescento eu) a tentativa de Antonin Artaud (1896-1948) de inventar uma nova linguagem, a que chamou «hieróglifos», um sistema codificado que se baseava no «espaço real», na natureza, e não no cérebro do autor. Na leitura de Jacques Derrida, no capítulo “La parole soufflée” do livro *L’écriture et la différence* (1967), em vez de um teatro centrado no texto, Artaud queria um teatro com uma linguagem que não fosse aquela a que o teatro ocidental recorreu ao longo

⁴⁶ “A consciência, no mais pleno sentido do termo, é um estado mental particular em que as imagens mentais estão imbuídas de subjetividade e são experimentadas num quadro integrado.” (Damásio, 2017:215)

da sua história, e que possibilitasse uma comunicação diferente entre atores e espectadores. (Derrida, 1967:243). A tentativa de Artaud prende-se com a busca de uma essência, de uma origem, através de um teatro unificador de almas (atores e espectadores) e unificador de qualquer diferença entre “eu” e a “minha origem” (229).

Segundo a leitura de José Maria Vieira Mendes, em *Uma coisa não é outra coisa -teatro e literatura* (2016), Artaud enquadra-se num argumento transversal a outros autores e encenadores (teatro de arte) do início do século XX, que se opõem ao realismo e naturalismo, tendo como marca uma descrença na linguagem, que se passou a chamar crise da linguagem. Como Mendes aponta, a alternativa apresentada por Artaud, ainda se alimenta do dualismo (razão/sentimento; ideia/carne; cultura/natureza) e não de revolução. Este modelo continua a depender da aproximação de um ideal (verdade, vida) através de uma nova linguagem; enquadra-se numa ideia de conhecimento que procura a certeza e se vê como uma exceção. (111). Como Mendes conclui, o problema de Artaud é um problema epistemológico, da relação da linguagem com o mundo: ele recusa a linguagem escrita como forma de se relacionar com o mundo, o que Mendes denomina teatro sem literatura, uma inversão do teatro literário (este precisa da literatura). Em ambos os casos, como numa reversão especular, a identidade continua a definir-se na sua relação com a palavra escrita. (126)

Continuamos aqui na leitura dualista. Tentemos outra janela. Markus Gabriel em *Porque não existe o mundo* defende a tese, como se infere pelo título, que o mundo não existe, existem sim aparições em campos de significado: “A existência é a circunstância em que alguma coisa aparece num campo de significado”, entendendo campos de significado como “os locais onde tudo aparece”. (2014:59-64)

A posição de Gabriel como ele próprio descreve (66), corresponde a uma forma de pluralismo pois ele está convencido de que tanto o monismo⁴⁷ como o dualismo são comprovadamente falsos. O monismo é refutado pela evidência de que o mundo não existe; se só existisse um super-objeto não poderia existir nenhum porque um objeto sozinho teria de aparecer num campo de significado para poder existir. (89) ⁴⁸

Decorrente deste argumento, segundo Gabriel, quando nos ocupamos com as visões do mundo num todo, afastamo-nos das nossas experiências quotidianas, como se

⁴⁷ Monismo: Princípio de que existe uma única substância, um superobjeto, que contém todos os outros objetos. (Gabriel; 2014:224)

⁴⁸ “E uma palavra sozinha é já o silêncio.”

estivéssemos de fora a ver a realidade num ecrã.⁴⁹ E quem se vê como uma máquina biológica onde existe um cinema que passa o filme da consciência que é uma ilusão, deu um passo para o abismo. (171)

Como alternativa a esta visão, Gabriel apresenta a ideia de que a cada momento vivemos a experiência de mudança de campo de significado, movimentamo-nos por campos de significado, isto é, não existe um todo que tudo englobe. “A questão é que as coisas em si aparecem de diferentes maneiras. E as perceções que delas temos são, elas próprias, coisas em si. Depende do campo de significado em que alguma coisa aparece. A pluralidade das formas que adquirem as manifestações não é uma ilusão.” (131) Mesmo que tenhamos uma alucinação de “ouvir um palhaço a rir” é de um facto que estamos a falar, mesmo do facto de termos uma alucinação em que “ouvimos um palhaço a rir”. Assim, “um conhecimento verdadeiro não é uma alucinação ou uma ilusão mas uma perceção da própria coisa.” (131). Como Gabriel sublinha é necessário ter ciente que nem todas as perspetivas são verdadeiras (por exemplo, iludimo-nos ao atribuímos a objetos, campos de significado que não são os seus), sendo a tese do perspetivismo⁵⁰ enganosa. A tese do perspetivismo é a de que existem

⁴⁹ Arendt (2001) assinala este pensar longe da terra (este ponto de vista extraterrestre da mente que pode contemplar à distância) à mudança ocorrida na ciência moderna do sistema heliocêntrico para um sistema sem centro fixo; e ao desenvolvimento da álgebra moderna, onde a matemática se desprende da espacialidade, da geometria, que dependia de medidas terrenas. (328-329). Uma experiência proposta por Gonçalo M. Tavares numa oficina de escrita em que participei pode ser elucidativa desta assombração de uma folha de cálculos matemáticos modernos. Imaginemos uma folha em branco e no cimo:

Se

$$X + (y+z) = x + (y+z-5) - 5 = x + y + z - 10$$

$$(x-y) + z = (x-y) + z - 5 + 3 + y \text{ (e continuaria durante várias páginas)}$$

Esta experiência está longe das imagens em baixo-relevo da Paleta de Narmer (aprox. 3000 a.C) que conta a unificação do Egito (Museu Egípcio do Cairo): numa das faces desta espécie de escudo de ardósia, vê-se o rei do antigo egípcio como deus que segura cabeças de inimigos com as suas mãos e firmemente apoiado numa linha de base (contrariamente aos inimigos que estão sem suporte). Este apoio numa linha de base chama-se *Ta*, isto é, Terra. Esta divisão, esta linha, é necessária para que assentem firmemente os pés na terra. (Araújo, 2017)

⁵⁰ Na arte do antigo Egito (apesar de nessa altura não existirem palavras que se referissem a “arte”, podendo esta, todavia, corresponder à forma egípcia *kat*, que significa “trabalho” dos vários artesãos), não se representam as coisas tal como aparecem (geometria perspetiva). Os antigos Egípcios mantiveram uma visão “aspetiva” do mundo e das coisas, decompondo as partes para formar um todo que nem sempre é compreensível, dado que o ajuste dessas partes conferia “à coisa feita” um aspeto que poderíamos achar “irreal”. No relevo e na pintura impôs-se durante três milénios, com poucas exceções, “esta decomposição “aspetiva” do corpo humano que faz com que o representado surja com o rosto de perfil mas com o olho de frente, o peito visto de frente mas logo seguido de uma torção corporal que mostra a barriga a três quartos, braços e pernas de perfil”. Segundo Araújo, estas figuras são assim representadas para revelar “o aspeto de formas anatómicas totais”, pois a perspetiva “esconde e deforma a realidade”, quando o que interessava era “decompor os objetos para melhor os captar e os apreender.” (Araújo, 2017). Atrevo-me a pensar esta forma de interpretar a conceção do corpo

várias perspetivas sobre a realidade, e é enganosa porque parte do pressuposto de que há uma única realidade a que se referem todas as perspetivas. (202)

Quanto ao dualismo, ele é refutável, segundo Gabriel, com as seguintes perguntas: “Se considerarmos duas substâncias, como sabemos que não há mais do que duas?”; se pensarmos as relações das partes com o todo que critérios usamos para diferenciar as partes? Usemos um dos exemplos dados pelo autor: a diferença entre a minha mão esquerda e a minha mão direita. Estas duas partes, fazem parte de outra parte que é o corpo, e podemos imaginar outras partes como mão-ombro ou mão-caneta; então, é possível “perguntar em que circunstâncias, justificadamente e com que fundamentos objetivos, podemos construir objetos e outros elementos. No plano abstrato podemos pensar que qualquer objeto pode ser arbitrariamente ligado a outro para formar um todo.” Há efetivamente diferentes critérios e alguns deles vão-se alterando com a passagem do tempo. (66-68)

O pluralismo, defende, então, a tese de que “há muitas substâncias e, em qualquer dos casos, muito mais do que duas.” (225). Desde a sua introdução no período barroco por Leibniz⁵¹, apresenta a tese de que há substâncias num número infinito, e Leibniz chamou “mónadas” a estas substâncias: “Uma mónada é um elemento independente de todas as outras substâncias e completamente autónomo, com um número determinado e limitado de qualidades.” (66). De notar que a mónada não é entendida como um eu que tem consciência imediata de si mas como uma unidade de um fluxo espontâneo de perceções. Com efeito, Leibniz (2016) distingue perceção e aperceção (consciência). (14). Como se pode ser levado a pensar, a mónada não consiste em levar o individualismo ao extremo, como uma casa fechada sem portas e janelas, mas em superar o individualismo como exercício de unificação levado ao limite, num quadro infinitamente divisível. Gabriel numa revisão própria da tese introduzida por Leibniz, conclui:

“Os seres humanos são indivíduos. Por isso também os campos de significado que partilhamos são pessoais e individuais. Portanto, não estamos confinados só a nós próprios nem à nossa consciência. Vivemos juntos num número infinito de campos de significado e

na arte egípcia como uma forma de perspetivismo. Pois apesar de existirem múltiplas perspetivas na conceção do corpo humano na arte egípcia, há o pressuposto de que há uma única realidade total a que se referem todas as perspetivas.

⁵¹ O filósofo Georg Wilhelm Leibniz (1646-1716), na sua obra *Monadologia* (ano) defende que há uma multiplicidade infinita de perceções, de perspetivas, que se harmonizam entre si. Esta filosofia insere-se no pluralismo, isto é, há substâncias múltiplas.

tornamo-los compreensíveis para nós próprios de maneiras que são sempre diferentes.” (Gabriel, 2014:202).

Imaginemos, como propõe Gabriel que:

“Vemos uma paisagem numa pintura e sabemos que alguém pintou esse quadro. Podemos por isso imaginar uma pintura em que a pintura e o seu pintor aparecem juntos. Mas este quadro não é, de modo algum, da autoria do pintor que figura no quadro. Porque este está a pintar a imagem que aparece no quadro. Portanto, podemos imaginar de novo uma pintura onde vemos um pintor que está a pintar um quadro em que um pintor pinta na tela a paisagem inicialmente reproduzida no quadro e por aí adiante, *ad infinitum* – é uma regressão infinita. O pintor que tudo pinta pode pintar-se a si próprio. O pintor que foi pintado nunca é inteiramente idêntico ao pintor que está a pintar.” (2014:87).

Se pensarmos nos auto-retratos de Francis Bacon, a cabeça é um bloco de carne sem órbitas (Bacon glorifica Rembrandt por ter pintado o último auto-retrato dessa forma). Mais concretamente, nos estudos para um retrato de William Blake⁵², a partir de uma máscara do mesmo, a cabeça é carne, a própria máscara não é mortuária, é um bloco de carne que se separa dos ossos⁵³. (Deleuze, 2011:66-67). O que parece estar em jogo na deformação destes auto-retratos é uma zona de indecidibilidade. Quando um pintor se pinta, a coisa pintada não se define ou analisa, vê-se por si e não na referência ao suposto modelo que o retrato imita, aproximando-se ou afastando-se do modelo (semelhança ou oposição). As figuras que aparecem em Bacon nesse jogo de figurar e desfigurar, não são combinações ou relações de parença/diferença entre uma coisa e outra coisa⁵⁴ (entre o homem e o animal, ou entre o morto William Blake e o vivo Francis Bacon), mas uma relação de identidade numa zona indiscernível $A=B$ e $B=A$. O pintor que se pinta (ou que se escreve numa autobiografia) resiste a pintar um eu coerente, fechado e total e abre-se ao jogo de figurar e desfigurar, ao

⁵² *Estudo para Retrato II (a partir de uma máscara em gesso de William Blake)*, 1955, coleção de Tate Gallery, Londres; *Estudo para Retrato III (a partir de uma máscara em gesso de William Blake)*, 1955, coleção particular. (cf. Deleuze, 2011:269)

⁵³ Uma reportagem da National Geographic, conta a história de uma rapariga que se tentou suicidar disparando uma arma à cabeça e que resultou numa desfiguração quase total da sua face. Desde essa altura, ela e os seus pais tentam todos os meios para que ela possa voltar a ter uma face que possa apresentar aos outros sem que destes resulte uma reação de estranheza ou de espetacularidade perante uma figura diferente. Nestas tentativas surge a possibilidade de fazer um transplante da face de uma jovem que morreu e que doou a sua face. Neste caso, o que gostaria de salientar é a reação dos familiares e da própria depois do transplante: “onde está a ...?” “Quem é esta agora?” Também a avó da morta que doou a sua face falava para a rapariga com o transplante como se falasse também para a sua neta morta.

⁵⁴ Nem uma identificação, entendendo identificação como “um processo de reconhecimento do outro como passível de ser configurado pelos predicados que julgo caracterizarem-me.” (Brás, 2016:271)

aparato que dá e retira faces. Não esquecendo que o escritor que foi escrito nunca é inteiramente idêntico ao escritor que está a escrever.

Se não existe mundo⁵⁵, então, também deixa de se colocar o problema entre interior e exterior, o problema de não ser possível traduzir de forma perfeita sensações subjetivas e destas corresponderem a uma “realidade verdadeira”; ou o problema de uma mente não ter maneira de tomar conhecimento do que se passa na mente de outro indivíduo. A tese de Gabriel desmistifica a ideia mimética de representação, de que o modelo coincide/imita a realidade.

No mesmo sentido, Beatriz Brás (2016) na sua tese *Arte e vida: a identidade artística do corpo vivo*, pensa a identidade do corpo vivo no contexto artístico, partindo de duas teses principais - a arte é a duplicação da vida (afastada da realidade) e a arte é a própria vida (a realidade), e umas das conclusões da tese é a seguinte:

“Falamos, portanto, de diferentes tipos de representações que o mesmo objeto pode ter e não de uma maior proximidade ou afastamento desse objeto com a realidade (e, consequentemente, com a verdade). Que uma coisa seja «tal como ela é» não significa mais do que *uma* forma de ser do objeto, uma ideia-modelo que se tornou habitual, um critério de escolha de traços essenciais ao seu reconhecimento. Mas esse reconhecimento pode ser feito através de múltiplas formas. (91)

Quando alguém diz: “eu sou autêntica”, “procura a minha voz autêntica”, não está mais do que a reportar-se a um modelo ideal que se estabeleceu para se ser reconhecida como pessoa X. Muitas vezes este modelo ideal associa-se de tal forma a uma ideia de essência “eu sou mesmo isto” ou “ela é mesmo isto” que formas diferentes de se dar esse reconhecimento começam a ser entendidas com “inquietante estranheza”. Imaginemos que entra um homem desconhecido de 40 anos na biblioteca, ele fala e ouvimos uma voz aguda e nasal, consideramo-la “estranha” para um homem de 40 anos. Habitua-mo-nos a isso. Umas frases mais à frente, ouvimos o mesmo homem falar com um timbre vocal diferente, grave, consideramo-la “normal” para um homem de 40 anos. Temos a tendência a perguntar: mas qual é mesmo a voz dele? A primeira ou a segunda? O caso que se coloca é que ele pode ter

⁵⁵ Curado (2007) imagina um cenário em que não seja possível os seres humanos formularem o problema duro da consciência porque não existe contraste com formas de conhecimento não subjetivas (isto é, não existe mundo), a que dá o nome de *Sociedade de Agentes*. Imagina esta sociedade parecida às cantadas nos poemas épicos homéricos, onde a existência de objetos físicos com existência autónoma aos indivíduos parece ser impensável. Para Curado, o problema da consciência não existe para Aquiles: “Neles tudo o que existe tem a ver com eventos mentais conscientes”; sendo a ação “o principal interesse dos agentes de um mundo com estas propriedades.”. “Para estes tipos humanos, o problema mais difícil seria a representação científica da natureza ou a representação jurídica do comportamento humano.” (45-46)

várias vozes que se vão alternando. E se uma pessoa pode representar coisas diferentes ao mesmo tempo, essas representações podem entrar em conflito⁵⁶. Imaginemos que uma das

⁵⁶ Não será qualquer diálogo, como divisão entre pelo menos duas vozes, uma forma de conflito, de competição [*agon*]? Como nos lembra a tragédia grega, o protagonista [*protagonistés*] e depois o segundo ator [*deuteragonistés*] diferenciaram-se do Coro, o que permitiu o diálogo e o conflito. (cf. Vasques, 2003). Não entendo esta competição como hoje pode ser entendida, uma ânsia de resultados para alcançar mais sucesso ou dinheiro, anulando os adversários ou “comendo” os concorrentes. Para Arendt, o diálogo difere da discussão porque reconhecemos o valor do que a outra pessoa diz, abrindo-nos ao que a outra pessoa tem para dizer, e entende esta abertura como o espaço de manobra especificamente humano. (cit. por Bauman, 2006:184) A vida humana, “o tempo que transcorre entre o nascimento e a morte do homem”, manifesta-se na ação e no discurso, sem ação e discurso deixa de ser uma vida humana pois já não é vivida entre os homens. (Arendt, 2001:215). A pluralidade humana é, pois, “condição básica da ação e do discurso, e tem o duplo aspeto de igualdade e diferença.” Isto é, se os homens não se identificassem uns com os outros, não se compreenderiam; e se não se distinguíssem não se manifestariam uns aos outros como *alguém* distinto e singular entre iguais. Assim, “a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade dos seres singulares.” (Ibid.:224-225).

Os extremos desta condição fazem lembrar os efeitos das figuras de Francis Bacon: numa, como *Homem com Cão* (1953, Coleção Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), vemos a *deformação* numa figura indiscernível entre homem/cão que está próxima de um ralo de escoamento de água e uma força parece que a está a sugar para lá; noutras, como *Tríplico* (1972, Coleção The Tate Gallery, Londres) ou *Estudo para Um Auto-retrato*, (1982, Coleção particular, Nova Iorque), vemos a *dissipação* quando partes das figuras são apagadas, como zonas em falta decorrentes de anestésias e paralisias. Se associarmos estes extremos de possibilidades da condição do homem com o mito de Eco e Narciso, estas duas figuras podem apresentar-se não como contrários (Narciso ama-se a si próprio, Eco ama o outro) mas como possibilidades limite de um mesmo espectro.

Segundo Arendt (2001), a relação estreita entre ação e discurso, condição de uma vida humana que para ser humana tem de ser plural, e paradoxalmente, por ser plural, individual e singular; revela o *karakter* do ator. De notar que na *Poética* de Aristóteles há três palavras diferentes para referir aquilo que traduzimos por personagem e por ator: *karakter* (que no latim será *persona*), *pratontes* (o que se prepara para agir) e *deiuntes* (o que fala). (Cf. Vasques, 2003:32). Está aqui patente uma duplicação: o que fala e o que se prepara para agir.

Para Arendt (2001), o homem como indivíduo único e distinto aparece no discurso e na ação e necessita da confiança da esfera pública para efetivar a realidade do próprio eu. O ato especificamente humano contém a “resposta à pergunta que se faz a todo o recém-chegado: *Quem és?* E esta revelação de quem alguém é, está implícita tanto nas suas palavras como nos seus atos”. O homem inicia não o mundo mas alguém, que é, ele próprio, um iniciador. Mas este *quem*, embora se apresente de modo claro para os outros, permanece invisível para a própria pessoa, “[...] à semelhança do *daimon* na religião grega, que seguia atrás de cada homem durante toda a vida, olhando-o por cima do ombro de modo que só era visível para os que estavam à sua frente.” (Ibid.: 227-228). Isto é, os outros poderão saber mais de nós mesmos do que nós sabemos de nós mesmos.

As disputas e discórdias podem ser vistas como pré-condição da humanidade (poderíamos chamar de proto-humanidade), os outros discordarem impede-nos de nos fecharmos na ideia de que as nossas “verdades” são as únicas existentes. Se não há uma verdade, um mundo único e fechado que só eu poderei ter acesso, a diferença de formas de falar sobre as coisas não é motivo de angústia mas sim de alegria por podermos falar infundavelmente sobre as coisas. Mas para este encontro de palavras entre dois adversários, é necessário que ao outro seja dado o reconhecimento de que se quer ouvir a sua voz e não silenciá-la ou anulá-la. Esta revelação de *alguém* emerge quando as pessoas estão *com* outras e não *pró* ou *contra* as outras, na defesa ou na acusação. Estão *com* outras na discórdia.

Imaginemos um encontro entre dois jogadores de futebol como Messi e Ronaldo. Eles defrontam-se num jogo em que competem para ganhar o campeonato. Numa das situações, no início do jogo, já em pleno relvado, olham-se num frente a frente, ambos reconhecendo no outro a excelência da sua forma de jogar e, por isso mesmo, desejando ainda mais a vitória no jogo em relação a outro que também é grande. Noutra situação, antes do jogo, o adversário arranja forma de desqualificar o outro sem ser descoberto (encena um acidente antes do

vozes não quer mesmo requisitar livros de Beckett na biblioteca e a outra quer mesmo requisitar livros de Beckett. Será que nesta situação só há duas soluções: ou uma mata a outra ou se tornam amigas? Recuperando a estratégia de Mendes (2016) para reposicionar a relação entre teatro e literatura, o conflito pode harmonizar-se se antes se reconhecerem as diferenças entre uma e outra, de forma a sair da relação antinômica que realça as características de uma em contraste com a outra. Aqui diferença não é o contrário de igualdade mas a abertura para um reconhecimento de que *eu* e *tu* ou *voz grave* e *voz aguda* são coisas diferentes, e esta é a condição que permite o encontro. A voz grave diria: “Requisito este livro de Beckett se faz favor”; a voz aguda diria: “Hoje não quero ler, só vim dormir um pouco para a biblioteca.”

Esta situação colocaria um problema de **reconhecimento**. Como Frontisi-Ducroux (1995) entende a conceção da identidade dos heróis gregos, esta passa pela relação de reciprocidade visual; isto é, o que entenderíamos por conhecimento de si ou reflexão, passa pelo reconhecimento do outro. Na pupila do outro aparece a nossa figura e vemo-nos pela imagem que o outro nos envia de nós. (30)

Se a investigação sobre o sentido da vida depende de um texto e a sua formulação é de responsabilidade do sujeito, “a incapacidade de elaborar esse texto unificador de ações díspares equivaleria à deficiência de se construir e ser reconhecido como ser humano, capaz de motivar um processo empático de identificação e reconhecimento.” (Antunes, 2002:33)

Segundo Goleman (2014), a empatia emocional é perceber aquilo que a outra pessoa sente, suscitando no nosso próprio corpo o estado emocional percebido na outra pessoa. Os circuitos da empatia emocional começam a operar na infância, fornecendo um sabor da ressonância entre nós e outra pessoa: “os nossos neurónios refletores lêem as emoções, as intenções e as ações das outras pessoas e, simultaneamente, ativam no nosso próprio corpo essas mesmas regiões cerebrais, proporcionando-nos uma sensação interna daquilo que se passa na outra pessoa.” (131).

Enganamo-nos se acharmos que esta rede de circuitos de empatia é exclusiva dos humanos, pois partilhamo-la, por exemplo, com outros mamíferos que, como nós, precisam de uma atenção aguda aos sinais de desconforto das crias. (Ibid.:130). A este exemplo, lembro a despedida que comoveu muita gente entre a primatóloga Jane Goodall e a chimpanzé Wounda que tinha sido resgatada à beira da morte na selva do Congo e agora regressava

jogo) e, assim, ganha por falta de comparência. No primeiro caso, nenhum deles sabe à partida o resultado do jogo, reconhecendo a importância de existir alguém com quem vale a pena competir; no segundo um deles quer controlar o resultado, anulando o poder do outro.

novamente à selva numa zona protegida. Nesse momento, quando saiu da jaula que a transportava, Wounda antes de avançar para a selva, regressou atrás e abraçou Jane Goodall. Porque será que este gesto impressiona de forma tão intensa?⁵⁷

A crença segundo a qual os seres humanos são radicalmente diferentes de todos os outros animais ainda nos acompanha. Ser uma pessoa surge intimamente associado à capacidade de escolher as ações que orientam as nossas vidas e sermos conscientes disso. Assim, a consciência, o livre-arbítrio, a racionalidade, a linguagem, o valor moral são alguns dos atributos apresentados para defender que os seres humanos são excecionais em comparação com as outras criaturas. Como o ensaio *Nós, os animais* (Antunes, 2013) faz notar, a troca de predicados entre animais humanos e animais não humanos é, hoje, uma atividade comum. Podemos ouvir *Aquiles é um leão* ou *esperto como uma raposa* e atribuímos os mais diversos adjetivos aos nossos animais de estimação como *o meu gato está triste* ou *o meu cão é atento* (mas raramente *a minha couve é esperta* ou *vou defender os direitos das minhocas*). Daqui se infere, como Antunes refere, que “qualquer troca de predicados entre animais humanos e animais não humanos só pode ser feita por e é da exclusiva responsabilidade hermenêutica dos primeiros” e que estes exemplos demonstram três aspetos fundamentais:

“a) a posição do homem define-se por via da relação hierárquica que este estabelece com os outros animais; b) o animal não humano é definido pelo que não possui relativamente ao homem e ou pelo que, surpreendente e excecionalmente, manifesta de humano, nomeadamente no domínio da perceção do mundo e das emoções; c) a apropriação de uma característica animal deve-se à ênfase na excelência excecional de uma qualidade animal, reclamada pelo homem, força, esperteza, lealdade, etc., e, portanto e em última análise, corresponde ao exercício de expropriação dessa qualidade ao animal.” (Antunes, 2013)

O que para Antunes (2013) é mais relevante nesta reflexão é a sugestão que os animais “estão cá para que nós atinjamos o ápex utópico e desejável da nossa existência, uma consciência ética expurgada do critério de interesse relativamente, e agora plenamente, a todos os nossos iguais (humanos, é claro), isto é, “trata-se de estarem cá para percebermos

⁵⁷ Quando Ulisses regressa da viagem após a guerra de Troia como um ancião, o seu cão Argos apercebe-se que Ulisses está lá, começa a abanar a cauda e baixa as orelhas. “Mas Argos foi tomado pelo negro destino da morte, depois que viu Ulisses, ao fim de vinte anos” (*Odisseia*, canto XVII, vv. 290-327). Contrariamente ao reconhecimento da serva Euricleia que o reconheceu pelo sinal (cicatriz) ou da sua esposa Penélope que o pôs à prova pelos sinais de reconhecimento da cama do casal, o cão Argos reconheceu Ulisses disfarçado sem necessitar de um sinal. Será que no caso de Argos se pode falar de reconhecimento? Até aqui, ao querer pensar Argos, estou a defini-lo em comparação com as qualidades predicadas ao homem. Haverá outra forma de pensar Argos? Se nos reportarmos ao que anteriormente foi dito sobre os auto-retratos de William Blake, esta relação de identidade entre humano e animal pode colocar-se numa zona indiscernível, isto é $A=B$ e $B=A$.

quem *somos*, mas, sobretudo, o que *não somos*.” E, segundo Antunes, o ato decisivo da filosofia para isolar uma diferença definitiva entre animais humanos e animais não humanos foi a negação por parte de Aristóteles, da faculdade pensante ou da racionalidade, aos animais. Em *De Anima* (413b-414b), estabelece uma escala de ordenação dos seres a partir da posse de certas faculdades: a faculdade nutritiva, desiderativa [*orektikon*], percetiva/sensitiva [*aisthētikon*], locomotora e pensante [*dianoētikon*]. Alguns seres animados possuem todas, outros algumas ou apenas uma. A faculdades nutritiva é comum às plantas e a todos os animais, isto é, a todos os seres vivos. As plantas apenas têm a faculdade nutritiva e os animais além desta faculdade partilham com os homens as faculdades desiderativa, sensitiva e locomotora. Os homens encontram-se no topo da escala porque possuem a faculdade pensante e o intelecto [*dianoētikon te kai nous*].

Segundo Antunes (2002) os problemas de Aristóteles residem na explicação das faculdades dos animais, nomeadamente na descrição das faculdades desiderativa e, sobretudo, da sensitiva/percetiva. A faculdade sensitiva é definida por Aristóteles da seguinte forma: “a sensação [*aisthēsis*] consiste em ser movido [*kineisthai*] e em padecer [*paschein*]” (*De Anima*, 416b33) — “o que engloba não apenas a afetação no ser pelos dados de prazer ou dor perçecionados, mas também, como se percebe pelo verbo *paschein*, de onde se forma o substantivo *pathos*, a eventual formação, por uma espécie de passividade refletiva, de paixões ou emoções.” A questão complicada que Aristóteles apresenta é a da possibilidade de os animais terem ou não aparições, imagens [*phantasia*], que não atribui claramente à faculdade pensante, e na qual se podem fundar as emoções. Aristóteles (Op. cit., 434a) diz que os animais imperfeitos possuem imaginação sensitiva [*aisthetikē phantasia*] mas estão privados de imaginação deliberativa, ou seja,

“ [...] eles podem mover-se porque sentem/percebem/imaginam a sensação que x lhes provoca/provocaria [...] mas não se abstêm de reagir em função dessa «fantasia estética», deliberando se não seria melhor agir em função de outro bem e não do imediato que, para eles, é, contudo, o maior. Daqui, que esta imaginação sensitiva seja facilmente refém de desejos irracionais ou que dela possam resultar desejos e atos irracionais que, pelo contrário, a imaginação deliberativa, atributo dos animais não imperfeitos, previne.” (Antunes, 2013)

A questão que Antunes coloca é a de saber como é que se explica que os seres dotados de fantasia deliberativa possam, no entanto, cometer atos irracionais, como nos casos de acrasia.

“A acrasia é, *grosso modo*, a situação na qual um agente, que não se encontra num estado de ignorância ou constrangimento, decide que, consideradas todas as coisas, é melhor fazer x e,

no entanto, faz y. É fácil de ver que é difícil considerarmos um animal acrático, mas é difícil compreendermos como, apesar da *phantasia* deliberativa e da racionalidade, somos tantas vezes acráticos, se não suspendermos, momentaneamente, justamente o que nos distingue: a fantasia deliberativa.” (Antunes, 2013)⁵⁸

Por exemplo, eu decido escrever quatro páginas por dia desta tese e acabo por escrever uma.

Para Aristóteles (*De Anima*, 432a10) os *phantasmata* (i. e., as coisas produzidas pela fantasia) são o mesmo que os *aisthemata* (i. e., as coisas produzidas pela sensação) sem a sua matéria “porque as imagens são, num certo sentido, as sensações, exceto serem-no sem matéria” (cit. por Antunes, 2013). É de realçar a ligação dos *phantasmata* ao que faz os animais se moverem, isto é, às emoções.⁵⁹

É por isso muito difícil perceber, pela evidência fornecida por *De Anima*, se emocionar-se é exclusivo dos seres humanos ou se os animais também se emocionam. (Antunes, 2002). Tendo Aristóteles atribuído a faculdade sensitiva aos animais e associando-a à *phantasia* (e esta, por sua vez, às emoções), mesmo assim não parece a Antunes (2013) que Aristóteles proponha que as emoções sejam apenas fruto de “aparecimentos”/fantasmas porque, dando-se esse caso, estaria a aproximar-nos dos animais. O que lhe parece é que a posição privilegiada por Aristóteles, considerando, entre outras razões, a sua “definição de virtude na *Ética a Nicómano* como a correta disposição face às ações e às paixões, é a de que às emoções subjaz uma atividade cognitiva que implica verificar o conteúdo das percepções que as provocam.” Concluindo, desta forma, que não são apenas a faculdade sensitiva e/ou a *aisthetikē phantasia* que movem os homens.

Importa, então, neste ponto, procurar clarificar como é que os homens deliberam sobre as suas emoções, o que, em última instância, significa que podem alterar a forma como agem/como se movem, entrando no campo da tomada de decisões.

⁵⁸ No livro III da *Ética a Nicómaco*, Aristóteles define ações voluntárias e involuntárias. “Involuntárias são, assim, aquelas ações que se geram sob coação [violência, emprego de força] ou por ignorância.” [incapacidade de reconhecimento, deixar passar despercebido] (cf. 1109b30-1111b1). Para uma leitura aprofundada sobre o a ação ver a tese *A Magnanimidade da Teoria* (Antunes, 2002).

⁵⁹ O roboticista Guy Hoffman numa Ted Talk intitulada *Robots with "soul"* (2013), usando como exemplo os filmes de animação em que objetos como candeeiros falam, diz que quando queremos despertar emoções não interessa muito o aspeto de uma coisa (com o que ela se parece) mas que está tudo no movimento, no tempo em que as coisas se movem. Guy investiga como inteligência artificial pode modelar ideias de improviso e até mesmo de fazer erros.

Aristóteles emprega o termo *proairesis* (escolha) como uma virtude intelectual que torna o homem capaz de escolher a ação depois de um processo deliberativo; “o que determina a responsabilidade de cada pessoa na planificação da sua vida e o seu direito e dever de participação política” (Antunes, 2002:58). Esta escolha não é nem uma crença ou pensamento nem um desejo ou apetite, seja ele físico, espiritual ou cognitivo. A *proairesis* é um estado mental decorrente de uma deliberação em que se combina racionalmente o pensamento e o desejo. Assim, seguindo a definição da *Ética a Nicómano* e da *Ética a Eudemo*, a *proairesis* é “um desejo deliberativo [*boulentikē oreksis*] das coisas que dependem de nós, porque uma vez que decidimos na sequência de uma deliberação, nós desejamos de acordo com essa deliberação.” (EN, 1113a10-13; cf. EE, 1226b17-20; cit. por Antunes, 2002: 79).

Assim, uma escolha implica “um sentido orientador⁶⁰ e um processo de pensamento” (EN 1112a15-19). E a deliberação que levou a essa escolha tem como “objeto as ações suscetíveis de serem praticadas pelo próprio”, isto é, que fazem parte do horizonte específico da ação humana, já que parece “ser o Humano o princípio das ações” (EN, 1112b30).

⁶⁰ O sentido orientador define os meios para se cumprir o fim [*telos*]. A *Ética* de Aristóteles (cf. EN) centra-se na noção de fim [*telos*], estando relacionada com o conceito que se pode traduzir por felicidade/bem-aventurança [*eudaimonia*], residindo esta última na virtude/excelência [*areté*]. O fim [*telos*] não é entendido como o que vem por último mas sim como aquilo que é completo, que nada falta para ser; isto é, o que cumpre e completa a felicidade [*eudaimonia*] é o fim.

Mas ninguém se pode considerar *eudaimon* antes de morrer. A bem-aventurança do *daimon* que segue o homem durante a sua vida, revela-se na ação e no discurso mas só se torna tangível/conhecida como história depois de ter chegado ao fim. Como Aquiles, o preço da *eudaimonia* é a própria vida. (Arendt, 2001:243-244).

A escolha é, assim, entendida como uma abertura aos meios para se cumprir o fim. Isto é, decidimos bem ou mal do **modo** de chegar à felicidade, entendendo felicidade como “uma certa atividade da alma de acordo com uma excelência completa” (EN, 1102a5) mas “o **fim** não poderá nunca ser objeto de deliberação, apenas o são os meios em vista da sua obtenção.” (EN, 1112b30). Esta excelência completa é “uma disposição do carácter escolhida antecipadamente. Ela está situada no meio e é definida relativamente a nós pelo sentido orientador.” (EN: 1107a).

A ética está, assim, associada na sua origem etimológica à ideia de “carácter” [*êthos*], que se pode traduzir como local familiar, e aparece originalmente no plural para designar os abrigos/moradas dos animais. A ética constitui-se como a abertura do horizonte onde o Humano se pode encontrar em casa, onde pode morar e se abrir ao aí onde se pode cumprir (cf. Apresentação de António Caeiro de *Ética a Nicómano*: 2015), lembrando o regresso de Ulisses a casa. E este cumprimento do homem não se dá enquanto este estiver dominado pela perseguição do prazer ou pela fuga ao sofrimento, enquanto reagir de forma passiva às paixões/afeções.

O termo “sensatez” [*fronimos/fronesis*], que pode ser também traduzido por “sabedoria prática” parece ser o atributo do homem que melhor especifica a teoria da ação e a ética aristotélicas. (Antunes, 2002: 65), é o que lhe permite escolher a ação apropriada considerando as circunstâncias específicas de um dado momento. É uma abertura para a situação concreta que de cada vez se constitui e em que nos encontramos e que nos interpela à ação. A raiz de sensatez é a mesma que a das palavras “perceção” ou “sentido”. (EN, Glossário; 2015:285). Este homem que revela sabedoria prática não só a exerce no reconhecimento do que é bom para si, como no que é bom em geral. (cf. EN, Livro VI)

O que podemos, então, entender por “ação”? Retomemos ao conceito de escolha [*proairesis*] para procurar clarificar o que Aristóteles entendia por “ação”. De facto, “a *proairesis* distingue e relaciona três tipos de ser: animais, incapazes de *proairesis*, crianças, potenciais candidatos a atos com *proairesis*, e adultos capazes de agir com *proairesis*.” (Antunes, 2002:61). Isto não quer dizer que animais e crianças não sejam capazes de atos voluntários mas estes não foram realizados por escolha. Esta, por sua vez, parece tratar-se de um ato voluntário, mas nem todo o ato voluntário parece ter de resultar de uma escolha. (EN, 1112a15-19).

Quer dizer, a *proairesis* é qualquer coisa de voluntário, mas não só, é a condição de uma espécie de ato voluntário racional (Antunes, 2002:59). É neste contexto do pensamento de Aristóteles que “só a ação que decorre do exercício da *proairesis* constitui uma ação passível de uma descrição ética ou moral, porque só pela consideração da *proairesis* podemos distinguir o meramente accidental, instintivo e espontâneo, que em tudo podem coincidir com o voluntário, do que é intencional.” (Ibid.)

O homem passa, com Aristóteles, a uma condição de ser autónomo que pode deliberar sobre o curso da sua ação e das suas emoções. Então, um homem adulto, não pode ter ignorância relativamente à *proairesis*, embora a mesma possa não ser utilizada ou possa ser incorretamente. Por essa mesma razão, aquilo que nos distingue, é a possibilidade de errarmos, quer tenhamos consciência ou não do erro, como acontece nas tragédias. “Ao contrário dos animais, que não erram nem acertam, e aparentemente dos excelentes na virtude e na justiça que não cometem erros ou, pelo menos, não cometem erros deste tipo, as personagens trágicas e as pessoas, não muito virtuosas, mas em geral boas e até melhores que o comum dos mortais, erram.” (Ibid.:186). Além disso “não se trata de um erro ou uma ignorância na escolha do mal em vez do bem, *proairesei agnoia*, mas uma ignorância de aspetos particulares, de fatores não inesperados.” (Ibid.: 196).

Olhemos, então, para as ações dos homens que a tragédia⁶¹ imita. Já que, como Antunes (2002) descreve:

“Sabermos o que somos, por analogia com os homens iguais, melhores ou piores, que as tragédias e as comédias imitam, depende da capacidade e possibilidade de construirmos narrativas sintaticamente coerentes acerca da nossa existência ou de reconhecermos, como potenciais descrições das nossas vidas, histórias nas quais não somos

⁶¹ Na *Poética* de Aristóteles, a tragédia é definida como “a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” (*Poética*: 1449b20-30); “É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das ações e da vida (*Poética*: 1450a15)

personagens, mas que podemos querer viver por imitação. Essa imitação não é essencialmente ética, no sentido em que se tome determinadas ações ou personagens por exemplares, mas no sentido em que se considera como paradigmático, em relação a uma configuração da própria existência, um determinado tipo de texto.” (219)

A mimese (a imitação de ações), não depende do exercício livre da vontade. “Ser bom é ser capaz de imitar ações já realizadas[...], é agir em função de descrições nas quais já é possível observar, [...] a concatenação de todas as ações de uma determinada pessoa e o resultado obtido. Ser bom é, num certo sentido, desenvolver a capacidade de se transformar na pessoa que se começou a imitar” (Ibid.:172).⁶² Aristóteles, na sua leitura sobre a arte mimética, coloca nas mãos de cada indivíduo a responsabilidade das suas impressões, já que na tragédia, como na vida, somos responsáveis porque contribuímos para a aquisição do nosso *karakter*, que é, como diz Tíresias a Édipo, equivalente a um nascimento coincidente com a morte “Este dia te fará nascer e morrer.” (*Édipo Rei*, 438), uma espécie de conversão. (Ibid:196)

“Assim, a espécie de progresso moral, que se verifica na tragédia e, sobretudo, na explicação que a personagem faz das suas ações, caracteriza-se pela transição de um estado infantil e animal para um estado *proairético*, em que o agente interpreta as suas ações não como reações a circunstâncias externas, mas como decorrentes de um processo deliberativo com falhas, responsáveis, em última análise, pelos seus infortúnios.” (Antunes, 2002:195)

Isto é, o que no homem se pode distinguir do animal, é a possibilidade de ele procurar saber quem é e de poder contribuir para a aquisição do seu *karakter*. Podemos usar o termo intelecto [*nóus*]⁶³ como ele é visto por Gabriel (2014). O intelecto é mais do que reflexão sobre o próprio pensamento: “o intelecto é a circunstância em que nos relacionamos connosco e com os outros e com a pessoa que conhecemos e que por vezes fazemos mudar” (174). E se entendermos, este procedimento de interpretar os outros e de lhes atribuir

⁶² Num dos contos de Franz Kafka, “Relação para uma Academia” (2005), um símio relata como era fácil imitar os humanos que observava e que os imitava pela razão de encontrar uma saída; como bebeu uma garrafa de aguardente e depois “atirei-a ao chão já não em desespero mas como um artista; é verdade que me esqueci das palmadinhas na barriga; mas, em vez disso, porque já não conseguia fazer outra coisa, porque tudo girava, porque tinha os sentidos embriagados, gritei alto e forte “Olá!” em sons humanos, com este grito saltei para o meio da comunidade dos homens e senti o seu eco: “Ouçam só, ele fala!” como um beijo em todo o meu corpo coberto de suor. Repito: não me agradava imitar os homens; imitava-os porque procurava uma saída, por nenhuma outra razão.” (66)

⁶³ Segundo Aristóteles, “O intelecto [*noús*] é, sem qualquer dúvida, aquela coisa mais divina e impassível.” [...] “Entendo “intelecto” como aquilo que tem a capacidade de raciocínio com vista a um determinado fim [*telos*]”. (*Da Alma*, 408b30 e 433 a10.)

linguagens e intenções, como um processo de fazer pessoas, e que o termo “pessoa” talvez só possa ser definido como um tipo de mudez, sendo o mutismo um entrave à compreensão e à descrição de intenções, podemos concluir, como vimos anteriormente, que não podemos ter a certeza da descrição que fazemos sobre as intenções de outra pessoa. Isto é, uma pessoa não tem maneira de ter certeza do conhecimento do que se passa no outro.

Então, quando nos identificamos com alguém, será pelo que, pelas nossas emoções, imaginemos ou projetemos que sejam as emoções de outras criaturas parecidas connosco. Isto sugere que o conhecimento que temos de nós ou dos outros depende de “descrições de emoções às quais reconhecemos uma capacidade de nos descrever e às nossas relações com determinados objetos em determinadas circunstâncias. (David, 2002:251).

Consideremos, neste ponto, o caso apresentado por Antunes (2002) da crise ética do filósofo e economista britânico John Stuart Mill (1806-1873), narrada em *Autobiography*. Na sua autobiografia, ele pretende, através da literatura, cultivar as emoções e um outro entendimento da sua crise; tendo sido na leitura de um episódio das *Memórias* de Jean-François Marmontel que sentiu a empatia suscitada por outros passarem por crises semelhantes à dele. Nesse momento percebeu que o que ele vivia era uma experiência comum, o que provocou a sua transformação mental e emocional. Como Antunes refere, parece que são as emoções o que permite reconhecer a existência de seres humanos, resultado de uma interação empática, “pelo que não se emocionar é recusar reconhecer a própria existência e a existência dos outros”; e que “só a percepção emotiva subsequente de que não se é também um objeto material, uma coisa inanimada, mas sim um ser humano, pode suscitar a recuperação da crise.” (20). O que aquele momento proporcionou a John Mill foi “[...] a consciência de existir como pessoa e, portanto, enquanto possibilidade material de vir a possuir e se formar como seu *karaktér*, com a capacidade para a felicidade.” (21).

Se esta formação de um *karaktér* procede da eficácia descritiva de certos textos, podemos pensar a ética como uma forma eficaz de escrever autobiografias?

Aristóteles sugere a dependência da ação da capacidade de produzir narrativas coerentes acerca da vida de uma pessoa e de uma personagem e isto implica que certas pessoas e personagens não podem realizar certas ações ou que o entendimento das suas ações está limitado à descoberta de novos géneros de textos. (Antunes, 2002:277). Também para Arendt (2001), a principal característica desta vida especificamente humana, é que ela, em si, é plena de eventos que posteriormente podem ser narrados como história e estabelecer uma biografia (122), isto é, a ação e o discurso têm como resultado uma “história suficientemente coerente para ser narrada” (123). Contudo, os processos que se desencadeiam através da ação

não estão no domínio total do agente⁶⁴, ele é incapaz de desfazer o que foi feito, de prever as consequências de um ato, de conhecer com segurança os motivos e de ser autor da sua vida. Arendt atribui à ação um triplo malogro: imprevisibilidade dos resultados, irreversibilidade do processo, o anonimato dos autores.

“Embora todos comecem a vida inserindo-se no mundo humano através do discurso e da ação, ninguém é autor ou criador da história da sua própria vida. Por outras palavras, as histórias, resultado da ação e do discurso, revelam um agente, mas esse agente não é autor nem produtor. Alguém a iniciou e dela é o sujeito, na dupla aceção da palavra, mas ninguém é seu autor.” (Arendt, 2001:233)

Isto quer dizer que o que age se revela sem que se conheça a si mesmo, sem saber quem é e sem saber exatamente o que está a fazer, podendo se surpreender ao agir mais como uma marioneta ou um paciente do que como autor da ação.

Parece a Antunes (2010) que o que Aristóteles diz acerca da ação trágica, oferece:

“uma versão disfórica do que é a nossa identidade pessoal: ou ela é tão recortada e cindida por ações variadas que não permitem a coerência de uma narrativa sobre a nossa vida e, por conseguinte, sobre o nosso Eu, ou então no esforço de nos criarmos como um Eu, temos de encontrar uma coerência narrativa entre diferentes ações que implicam a exclusão de uma boa parte das nossas ações ou que implicam a inclusão de ações que efetivamente não realizámos ou que poderíamos ter realizado: aquilo que eu sou não é tanto o que realmente sou, mas o que não sou ou o que poderia ter sido.”

Isto é, a noção de identidade de um Eu é incompatível com o que as nossas vidas são, um conjunto muito variado de ações, cuja unidade só pode ser percecionada depois da morte de cada pessoa, esquecendo muito do que essa pessoa fez e reescrevendo muitas das suas ações, “tomando como referência aquilo que ela não chegou sequer a conhecer ou a planificar” (Ibid.).

Então, se o que uma ação é, só “se define a posteriori a partir da possibilidade interpretativa ou não de quem pretende explicar essa ação ou de quem pretende compreendê-la” (Ibid.), como podemos interpretar a relação entre ética e escrita de textos?

⁶⁴ Segundo Antunes (2002), a ação autonomiza-se face ao agente porque, como vimos, “o seu entendimento depende de um texto, de uma justificação ou de uma desculpa” e assim, “as ações adquirem alguns dos predicados essenciais dos textos”, nomeadamente o da citação e repetição sistemáticas. “Esta citação e repetição das descrições de uma ação ocorrem numa estrutura narrativa e biográfica que implica a consideração de outras ações, realizadas por outras pessoas ou personagens, cuja previsibilidade e compreensão estão muitas vezes vedadas ao agente, no momento de realização de uma ação singular.” (169)

Como vimos, a Ética de Aristóteles centra-se na noção de fim [*telos*], estando relacionada com o conceito que se pode traduzir por felicidade [*eudaimonia*], residindo esta última na virtude/excelência [*aretê*] (cf. nota 61). É necessário considerar que na *Ética A Nicómaco* encontramos de forma constante que a felicidade e a virtude não estão numa ação ou num *karaktér*, mas que se constituem como resultantes de um processo, de «uma atividade conforme à virtude» (Aristóteles:1098b30 e1169b25-30; cit. por Antunes, 2002); isto é “a felicidade de um homem não decorre obrigatoriamente da realização de certas ações e exercício de certas virtudes,” pois como vimos, “a felicidade e infelicidade de um homem só podem declarar-se depois da sua morte, ou mesmo muito depois dela.” (2002:168).

No entanto, acerca do que possa ser a felicidade há desacordo entre os homens: busca do prazer, riqueza, honra, concretização de sonhos, filhos, sentir-se amado... Olhemos para o que Aristóteles entende por felicidade:

“é uma certa atividade da alma de acordo com uma excelência completa” (EN: 1102a5);

Para Aristóteles, a felicidade não é uma disposição mas uma atividade que é um fim em si mesma, não é um meio para obter algo pois basta-se a si mesma, não carece de nada: “Nós fazemos da felicidade o fim, e na verdade o fim completo em qualquer circunstância e de um modo total” (EN:1101a1) e, como vimos anteriormente, o homem não pode decidir o fim [*telos*]. Que forma de vida será esta? Aristóteles descreve três formas principais de viver a vida: uma delas é a busca do prazer, outra dedicada à ação política, e por último, a dedicada à atividade contemplativa (EN:1095b14-20). No livro X da *Ética a Nicómaco*, a felicidade é identificada com o prazer da vida contemplativa [*bíos theoretikós*], isto é, para Aristóteles, é na vida contemplativa que se dá a realização humana plenamente feliz; e é nesta situação contemplativa que se cria o que ele designa por “independência auto-suficiente”, isto é, o homem cria uma situação contemplativa “a partir de si próprio e em si próprio”. (EN: 1177a12-30 e 1177b1).⁶⁵

⁶⁵ Uma das consequências das descobertas da era moderna, segundo Arendt (2001), foi a inversão da ordem hierárquica entre a vida contemplativa e a vida ativa. Esta inversão consistiu em tornar a atividade de pensar serva da ação, tendo a contemplação perdido todo o seu sentido. Este rompimento com a contemplação foi consumado com a introdução do conceito de processo na atividade de fabricação [*poiesis*]. Pelo menos desde Platão compreendia-se o pensamento como diálogo interior no qual o homem fala consigo mesmo de forma a preparar a alma e levar a mente à contemplação da verdade (354-358). A contemplação [*theoria*] estava associada à experiência do eterno que não corresponde a qualquer atividade, nem mesmo à atividade do pensamento que ocorre dentro de uma pessoa através de palavras, para Aristóteles era *anea logou* (“sem palavras”), além do discurso, e só podia ocorrer fora da pluralidade dos homens. Como “deixar de estar entre os homens” é o equivalente a morrer, a experiência do eterno seria uma espécie de morte. (32-33).

Penso a contemplação como a abertura de um espaço na relação connosco próprios. Um espaço implica uma distância, o que por sua vez, irá permitir a reflexão ou reverberação do que se disser ou fizer: um eco. Mas se considerarmos a contemplação como estando na ordem do eterno e, por isso, sem palavras (muda), haverá algo para ecoar?

Na parte final do filme *Persona*, vemos a enfermeira Alma perante o mutismo da atriz Elizabeth. Elas estão sentadas frente a frente, vemos o rosto de Elizabeth e parte de trás da cabeça de Alma.

Alma diz: “Fala Elizabeth. Então falo eu. Foi numa festa, não é isso? Ficou tarde e turbulento. Lá pela manhã, alguém no grupo disse: Elisabeth, tens praticamente tudo como mulher e como artista. Mas falta-te a maternidade.” Riste-te porque achaste que parecia estúpido. Mas depois de um bocado pensaste no que ele tinha dito. Ficaste cada vez mais preocupada. Deixaste o teu marido engravidar-te. Querias ser mãe. Quando percebeste que era definitivo, ficaste com medo. Medo da responsabilidade, de perderes a liberdade, de deixares o teatro. Com medo de dor, de morrer, medo do teu corpo inchar. Mas desempenhaste o papel duma mãe feliz, jovem, expectante [...] Quando viste que era irreversível, começaste a odiar o bebé. E desejaste que o bebé nascesse morto. Desejaste que morresse [...]

Na cena seguinte, repete-se a cena anterior mas num plano oposto: vê-se a face de Alma e a parte de trás da cabeça de Elizabeth. Alma diz as mesmas palavras mas a perspetiva é outra. Voltamos aqui à ideia de máscara [*prosopon*] como um aparato que confere uma face que se apresenta, se torna visível, ao olhar do outro. Nesta distância que se abre entre a face que se apresenta e o olhar/voz do outro, entre espetador e ator, entre o que vê e o que age/fala, podemos aceitar que a contemplação [*theoria*] , sendo muda, pode mesmo assim, e talvez por essa mesma razão, ecoar. E essa reflexão/reverberação não fica confinada aos conteúdos da consciência entretida consigo própria. Como Gabriel (2014:176), podemos chamar de divino à maior distância possível em relação a nós próprios, e por isso, à abertura máxima de possibilidades. Então, o que pergunto, é se isso que contemplamos na nossa autorrelação, e que a cada momento se apresenta, poderá ser objeto de mudança intencional? Isto é, eu posso mudar a minha *persona* de forma intencional, e nesse sentido, estabelecer uma correspondência com uma ética?

Para John Gray, no seu livro *Sobre Humanos e Outros Animais* (2008), o livre-arbítrio é um artifício de perspetiva, oscilação entre a perspetiva do ator e do espetador (65-69); e a escolha é um fetiche (99-100). Para este autor, “a vida de cada um de nós é um capítulo de acidentes” (100), e a ideia de nós escolhermos a nossa vida é uma ilusão, não corresponde ao modo como vivemos. O facto de não sermos sujeitos autónomos pode ferir a moral mas

“trata-se do único fundamento possível para a ética” [...]: “se fôssemos realmente nômadas, cada um encerrado em si próprio, não poderíamos experimentar a fugidia empatia para com as outras coisas vivas, que é a verdadeira fonte da ética.” (101)

Gray entende a ética como uma praxis: “O cerne da ética não é a escolha ou a consciência de si mas a capacidade de saber como agir” em cada situação que se nos apresenta (103); não significa projetarmos os nossos fins no mundo, nada tem a ver com a vontade e não consiste na tentativa de realização de um ideal; significa agir segundo as exigências da situação. (102). Para este autor, a ideia de um centro que comanda as decisões é uma ilusão (69-72).

Efetivamente esta ideia de que o ser humano possui uma unidade identitária que toma as decisões pode ser questionada, nomeadamente através dos argumentos do filólogo Bruno Snell [1896-1986] em *A Descoberta Do Espírito* (1992).⁶⁶ Para Snell, o herói homérico não vê o seu corpo como uma unidade de órgãos animados por um espírito independente, como um todo coerente e autónomo. Não tendo uma visão unificada do seu corpo, considera-o antes um conjunto de membros [*melea*], independentes entre si. Assim, o corpo [*soma*] é uma interpretação posterior do que se concebia como membros [*melea*]. Podemos observar esta conceção nos epítetos e expressões das epopeias homéricas: “pés velozes”, “braços poderosos”, entre muitos outros.

O mesmo se passa, segundo Snell (1992), no domínio do espírito e da alma: o herói homérico não apresenta um conceito unificado para o que chamamos de alma. As três palavras de Homero para designar a realidade espiritual são: [*psyche*], alento vital e anímico (Homero associa uma *psyche* ao homem apenas após a sua morte ou em risco de morte); [*thymos*], lugar e “órgão” de emoções e reações; e [*nous*], faculdade ou “órgão” conceptual e intelectual. Estes órgãos são independentes uns dos outros e não implicam uma profundidade da alma. Para Snell, a descoberta da profundidade da alma e de um “eu” é a condição que permite o aparecimento da poesia lírica com Píndaro, o que, “num certo sentido, quer dizer que a invenção da filosofia moral e da mente se deve à poesia.” (Antunes, 2002).

Das palavras para designar a realidade espiritual, aquela que mais parece interessar a Homero é *thymos*, que pode designar um primitivo sopro, a respiração, mas sobretudo, na interpretação de Snell, o órgão das emoções que determina também o movimento corporal.

⁶⁶ Para esta leitura dos argumentos de Bruno Snell e Eric Dodds sobre a conceção do corpo/alma nos heróis homéricos e a tomada de decisões, muito contribuiu a gravação de uma conversa com David Antunes (2017) e a leitura da sua tese *A Magnanimidade da Teoria - Interpretar a Ética em Teoria da Literatura* (2002).

O *thymos* aconselha durante a ação, podendo o homem conversar com o seu “coração” ou “intestinos”. Não tende a ser sentido como uma parte do eu mas mais como uma voz interna e independente, como um não-eu, podendo haver mais do que uma voz. Pode dizer-se que o *thymos* abandona o corpo na morte, sem que, no entanto, isto queira dizer que continue a existir. (Antunes, 2011).

Olhemos, então, para o que Snell considera ser a primeira figuração na *Iliada* de uma decisão.

“Assim falou. Mas uma dor se apoderou do Pelida, cujo coração
no peito hirsuto se dividia no que haveria de pensar:
ou desembainhar de junto da coxa a espada afiada
e dispersar a assembleia matando o Atrida;
ou antes acalmar a ira e refrear o coração.
Enquanto isto pensava no espírito e no coração,
tirando a espada da bainha, chegou Atena,
vinda do céu. Mandara-a a deusa Hera de alvos braços,
pois a ambos ela estimava e protegia no seu coração.
Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida,
Visível apenas para ele. Nenhum dos outros a viu.
Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás; [...]”
(Canto I, vv. 188-199)

Nesta figuração, o conflito sentido e pensado no coração de Aquiles foi resolvido pela intervenção da deusa Atena. Snell (op.cit.) defende a ideia que os heróis da *Ilíada* começam a perceber que existe uma coisa que é específica do homem - a decisão - mas ainda não compreendem como podem decidir. Mesmo tendo percepção de alternativas de ação, eles não sabem escolher sem a ajuda dos deuses. Porquê? Na perspectiva de Snell, não é porque não consigam conceber especulativamente as alternativas mas porque o homem homérico da *Iliada*, como vimos, ainda não tem uma conceção integrada de todo o corpo humano. É de notar que, segundo o neurocientista António Damásio, a construção de uma imagem global do organismo é um passo crítico na geração de subjetividade (2017:121). Então, se o corpo não é dependente entre si, não é a pessoa que é o “herói” mas sim a parte do corpo (*coração*). E se não há um todo coerente que se resume na palavra *eu*, um centro decisório das operações do corpo, como pode Aquiles estar certo que se decide tirar a espada é o seu braço que está a tirar a espada,

como pode ter a certeza que a sua mão age por ele ter comandado?⁶⁷ Para Snell, a consciência do *eu* integrado num corpo, como responsável único e exclusivo pelas suas decisões, só surgiria na tragédia grega. (Antunes, 2017)

Para uma posição distinta à apresentada por Snell, consideremos a tese apresentada por Eric Dodds [1893-1979] no seu livro *Os Gregos e o Irracional* (2002). Para Dodds, a tese de Snell está errada ao supor que a teoria cartesiana da alma é a melhor teoria da mente e ao avaliar os heróis homéricos em função dessa mesma teoria: a cisão entre corpo e mente. A teoria de Snell pressupõe que a maior conquista dos seres humanos foi a conquista da mente, do sujeito, da consciência; e generaliza essa importância da mente para todos os homens, como se todos os homens se tivessem orientado para essa conquista. Basta olharmos para as conclusões de Curado (2007) para admitirmos a possibilidade do problema da consciência ser um problema datado que pode desaparecer com alterações da cultura.

Por sua vez, a tese de Dodds (2002) defende que para um grego, o conceito de *eu* unitário não se pode conceber pois estes não tinham ideia metafísica de *eu*. Dodds relaciona a crença do homem homérico na intervenção psíquica (isto é, a sua interpretação dos elementos irracionais como sendo a interferência de agentes não-humanos) a duas peculiaridades da cultura desse mesmo homem. A primeira é que o homem homérico não possui um conceito unificado para o que chamamos de “alma” ou “personalidade”, como vimos com Snell. A segunda refere-se ao costume do homem homérico de explicar o carácter em termos de conhecimento, assim, o que não é conhecido por ele vem do seu exterior, isto é, o irracional é imputado a origem externa. (24-25). Quando o personagem ignora a causa do comportamento, não o conseguindo entender, ele é imputado a uma causa sobrenatural. Isto não significa, como poderia parecer, que o personagem não tenha de pagar por esses atos perante a justiça. Segundo Dodds, a justiça grega dos primórdios não se interessava pelas intenções, era o ato que importava. Por exemplo, foi a tentação divina ou louca paixão [*ate*]⁶⁸ que levou Agamemnon a fazer o ato de ficar com a escrava de Aquiles, e será ele a pagar os seus atos, mesmo que a sua causa seja não-humana (11-13).

⁶⁷ Também um exemplo apresentado por Jean Piaget pode reforçar a complexidade desta noção de *eu*. Uma criança de 6 anos de idade procura a sua boneca: “Não tens ideia onde a colocaste? - Não, não tenho mais ideia na barriga. É preciso que a boca me dê uma ideia nova. (...) É que, quando eu falo, a boca ajuda-me a pensar.” Passado um mês: “Tem-se ideias quando a boca está fechada, mas não se pode dizê-las. (1980:326).

⁶⁸ *Ate* é um estado mental de bloqueio temporário ou confusão, uma espécie de insanidade atribuída a uma intervenção externa e demoníaca. Um erro associado aos homens serem enganados pelos deuses. (Dodds, 2002:11-13).

Olhar para as emoções seguindo estes argumentos, sugere que elas sejam vistas mais como entidades que visitam os personagens e os fazem mover-se e menos como coisas que os humanos possuem (*as minhas emoções*). Voltando à cena de Atena e Aquiles, a decisão de desistir do conflito e não tirar a espada foi proposta pela deusa Atena a Aquiles, que veio para lhe refrear a fúria no caso de este lhe obedecer (cf. Canto I, v. 207). Mas quem construiu a decisão da Atena? Quem interpretou o modo de agir da Atena? Como conheço a ação dos deuses? A partir dos olhos de Aquiles, isto é, a partir dos meus olhos. (Antunes, 2017)

A decisão de Aquiles pode ser vista como uma projeção de uma advertência interior, isto é, uma transposição dos acontecimentos do interior do sujeito para o mundo exterior; mas independentemente de ser a partir dos olhos de Aquiles que a ação de Atena é escrita, isto é, ser da compreensão de Aquiles o modo de agir dele próprio, era como se ele estivesse tão surpreendido de estar a fazer uma decisão, que não concebe estar a ser ele a fazê-la: *fui eu? como fiz isto?* (Antunes, 2017)

E se experienciássemos esta perplexidade no ato de decidir, mas sem introduzirmos os deuses em cena? Esta surpresa perante as decisões que nos vemos a tomar, já não se colocaria tendo como base a certeza do conhecimento, uma ideia de conhecimento que garanta uma essência ou permanência; nem a ideia de posse de um “eu”. Perante esta forma de olhar, o problema da identidade é reformulado⁶⁹, já não se procurando relações perfeitas que respondam à pergunta *Quem sou eu?*, mas abrindo a identidade ao encontro quotidiano, ao reconhecimento na diferença; que não é necessariamente o reconhecimento de uma relação dualista ou antitética, passível de harmonização ou encontro, de afastamento e aproximação; antes a de uma imprevisibilidade permitida pela constatação: eu e tu somos dois.⁷⁰

⁶⁹ Para esta reformulação do conceito de conhecimento como identificação e reconhecimento das coisas, liberta das angústias de quem procura certezas, muito contribuiu a tese de Mendes (2016) e Antunes (2002)

⁷⁰ Mudanças do discurso de Alma do início ao fim de *Persona*:

Alma: “Talvez devesse falar-lhe de mim. Tenho 25 anos, estou noiva.... Obtive o meu diploma de Enfermagem há dois anos. Os meus pais têm uma quinta. A minha mãe também era enfermeira antes de casar [...]. Vou casar com Karl-Henrik e teremos crianças que eu vou criar. Está tudo decidido. Está dentro de mim. Não há nada para ponderar. É um grande sentimento de segurança. E tenho um trabalho de que gosto e que me faz feliz [...]. Acreditar que a nossa vida tem uma finalidade. Gosto de coisas assim.”

Alma: “Imagine, falei sem parar. Falei e você ouviu-me. Que chatice para si. Que interesse pode ter para si a minha vida? Devíamos ser como você. Sabe o que eu pensei quando vi o seu filme naquela noite? Quando voltei para casa e me olhei no espelho pensei: somos parecidas. Não me interprete mal, você é muito mais bonita, mas somos algo parecidas. Acho que me podia transformar em si se me esforçasse a sério. Quero dizer, por dentro. Você podia transformar-se em mim num instante. Embora a sua alma fosse grande de mais.

Alma: “É tudo mentiras e fingimento, tudo! [...] Não. Não sou como tu. Não sinto como tu. Sou a enfermeira Alma, estou aqui apenas para te ajudar. Não sou Elisabet Vogler. Tu és Elisabet Vogler. Gostava de ter.... Eu

“Abre-se portas a uma tarefa infinita, a de lidar com a circunstância óbvia de eu e o outro sermos dois e de esta afirmação apenas poder ser entendida de cada vez que é formulada.” (Mendes, 2016:99).

Esta contestação, liberta a ideia de que existe um significado verdadeiro e que comunicar gera a angústia de tentar e não o conseguir transmitir; esta angústia desaparece por se eliminar a ideia de uma comunicação perfeita.

“A incapacidade de não significar o que é tido como significado do que dizemos é vista [...] como condição da própria palavra. Não é bom, nem mau, é assim, não existimos de outra forma, é a condição da própria produção de discurso e da própria existência da coisa ou do sujeito” (Ibid.:98).

No entanto, convém lembrar que:

“quem acha que uma coisa é inexprimível sente-se também normalmente inclinado a exprimi-lo [...]. Imagina-se às vezes que certos gestos, frases obscuras, e a música, ou seja, a arte, servem para fazer coisas que não é possível fazer por meios normais. No entanto, como observou outro filósofo, “se não podemos dizer uma coisa, não a podemos dizer; e se não a podemos dizer também não a conseguimos assobiar.” (Tamen, 2017)

Para pensar esta outra forma de olhar para a identidade recorro à tese da antropóloga Aparecida Vilaça, apresentada na conferência *A humanidade e a animalidade do universo indígena amazónico* (2017). O seu foco de estudo são os Wari, cerca de 3000 pessoas que vivem na Amazônia brasileira com fronteira com a Bolívia. Para os Wari, as relações de parentesco incluem relações com outros seres além das pessoas, sobretudo com os animais: “quem é humano e quem é animal depende do contexto relacional e da perspetiva dos interlocutores.” Os seres vivos são classificados em duas categorias: por um lado, os Wari, isto é, gente/ser humano/predador; por outro, o animal/presa/inimigo. Estas duas categorias são posições dependentes do conjunto de relações num momento específico pois “a humanidade não é algo fixo, um atributo com o qual se nasce e morre”. Entre os Wari, somente são humanos, os animais que têm um espírito ou alma. Estes termos não se referem a algo que se possui, a algo que corresponde à nossa verdadeira ou mais profunda identidade mas a uma capacidade de se transformar, de ter diferentes corpos em diferentes contextos. Assim, o humano é aquele que se pode mover entre diferentes humanidades, perspetivas, experimentando o

amo.... Não tenho....

Alma: “Aprendi muito. Vamos ver quanto tempo me aguento. Nunca serei como tu. Nunca. Mudo constantemente. Tu podes fazer o que quiseses, mas não me consegues alcançar [...]

Elisabet bebe sangue de Alma e depois Alma dá-lhe chapadas violentamente.

mundo de diferentes formas. Quando se tornam exclusivamente humanos, deixam de ser gente, e daí a importância de resguardar o potencial de ser animal ou inimigo.

“Se não puderem deixar de ser gente, então não podem mais sê-lo.”

O humano está entre coisas, na possibilidade de oscilação entre corpos que idealmente pode ser controlada pelos xamãs. Aparecida (2017) conta a sua conversa com um xamã que falava também com as onças e traduzia para Aparecida o que elas diziam. Os xamãs fazem-se ver como humanos por outros tipos de seres ao se relacionarem com eles como semelhantes (neste caso, parentes das onças). Mas estes diferentes corpos do xamã não são estanques e misturam-se em algumas ocasiões, não havendo uma noção de totalização do corpo mas antes uma “corpo partido ou posicional”, isto é, as diferentes perspectivas não se somam, não são complementares ou equivalentes. A relação entre as perspectivas é contextual, a hierarquia entre elas (quem é gente, animal, predador, presa) é resultado da agência das pessoas envolvidas e pode ser revertida.

Esta forma de olhar para a identidade é caracterizada pela instabilidade e vulnerabilidade dos corpos pois se o *eu* é produzido na intersubjetividade, este depende da imagem do outro para conceção de si.⁷¹

No livro *Amigos de Objectos Interpretáveis* (2003), Miguel Tamen apresenta a tese de que o enquadramento jurídico de certos objetos (ex. estátuas, empresas) se realizou através do conceito de “pessoa”, isto é, seres não-humanos têm sido definidos como pessoas. Tamen lembra que intenções e responsabilidades jurídicas foram e são atribuídas a objetos sem alma e pergunta se “a atribuição de intenções e ações a uma coisa não é uma condição suficiente para que essa coisa seja considerada responsável.” (77)

“Mantém-se o facto de objetos dotados de intenções (mas não de uma alma) e, presumivelmente, de linguagem (uma vez que até certo ponto eram considerados não-mudos), costumavam ser processados, julgados, condenados (mas provavelmente não ilibados), exilados, executados e reabilitados” (Ibid.:78).

Tamen dá exemplos deste tipo de situações, como um sino russo que foi reconduzido ao exílio em 1892, ou juízes atenienses que tinham o dever de banir objetos (como estátuas) que caíssem em cima de alguém. (Ibid.:78). Objetos, como estátuas, eram efetivamente

⁷¹ Dada a necessidade de uma subjetividade minimamente estável, Aparecida (2017) refere que a vulnerabilidade entre os Wari se resolve em dois sentidos: pela neutralização do potencial de transformação por meio do aparentamento e dos processos curativos e profiláticos; e pela maximização do potencial de transformação, isto é, pelo movimento constante e controlado da experiência de si por meio de um outro olhar.

julgadas por um tribunal. A estes objetos sem alma eram e (são) atribuídas intenções, e também linguagem, pela figura da prosopopeia, adquirindo algo por representação.⁷²

Tamen desenvolve o argumento sobre a conexão entre responsabilidade e personificação. A fábula da personificação, tornar-se pessoa (adquirir uma máscara), significa, entre outras coisas, ser considerado responsável; e ser responsável não é uma questão de se atribuir certos atributos (alma, movimento, linguagem) mas ser tratado de um certo modo. (Ibid.:83).

“Isto significa que ter intenções, deliberar e agir com certos fins nem sempre foram considerados predicados essenciais, exclusivos e formadores da identidade pessoal e da pessoa humana e talvez isso se deva também ao facto de, num certo sentido, a pessoa não ter personalidade e identidade, mas sim de a personalidade e a identidade serem atribuídas à pessoa.” (Antunes, 2002:166-167)

Mas, então, porque somos relutantes em contar a nossa história nos termos em que se contam histórias sobre estátuas ou escravos⁷³? (Tamen, 2003:83).

⁷² Não é objecção válida dizer que este tipo de objetos (como estátuas, rios, animais) não podem representar-se porque não podem falar. Até porque as crianças, os incapazes, os estados, as empresas também não podem falar e são representados por advogados que falam por eles (cf. Antunes, 2002:166-167)

Uma criança [infante] é aqui entendida como aquele que ainda não tem voz e que precisa de outros que falem por ele. Podemos pensar que uma criança não é ainda considerada uma pessoa porque não se constituiu como sujeito do olhar no gesto de separação que é colocar uma máscara. E este gesto de inscrição, como o entende Mondzain (2015), em que se constitui como sujeito do olhar, seria como um [segundo] nascimento.

Como refere Frontisi-Ducroux (1995), as máscaras *mormolukeion* (máscaras para fazer medo), eram máscaras associadas aos fantasmas assustadores com bocas que devoram e serviam para assustar as crianças que ainda não tinham sido iniciadas (12-13). Para as crianças vencerem a sua ignorância/medo, teriam que constatar que atrás da máscara se encontrava o vazio, não estava lá ninguém. Contudo esta ilusão teria que ser mantida pelos adultos para o funcionamento social e político da comunidade.

A leitura de Mondzain (2015) das práticas de iniciação da criança para integrar a comunidade dos adultos também se dirige neste sentido: “Estamos na presença do seguinte: outrora eu acreditava, agora sei que aquilo em que acreditava era um logro (faziam-me acreditar que por detrás do visível estava escondido o invisível), mas sei também que de agora em diante, acredito na deslocação dessa crença, isto é, acredito que o invisível habita o visível e não está por detrás daquilo que vejo, mas sim à frente, dentro da máscara que ponho diante de mim” (345). Como observa Mondzain, esta forma coletiva de constituição, não é menos imaginária do que o tempo da infância, mas esta construção comum é uma promessa e um compromisso com o futuro.” (351) .

Como Arendt (2001) indica, o problema da imprevisibilidade da ação, que decorre diretamente da história que se inicia e se estabelece como resultado da ação não estar nas mãos de quem age (240-241), encontra a sua solução na faculdade de prometer e cumprir promessas, capacidade que se só se experimenta no encontro com os outros (289).

⁷³ Um escravo como uma não-pessoa pelo não-reconhecimento de direitos cívicos, representação política e jurídica. Podemos pensar escravo como alguém que não pode colocar uma máscara.

Partindo de um ensaio de Christopher Stone, *Should Trees Have Standing* (1972), Tamen (2003) desenvolve a ideia de que há uma diferença entre este tipo de objetos sem alma terem responsabilidade, e defender que têm direitos, pois terem direitos implica tornarem conhecidos os seus interesses (há uma diferença entre responsabilizar uma estátua por ter caído em cima de alguém; e uma estátua processar alguém por, por exemplo, a ter destruído). Segundo Stone, para a matéria não-humana (como por exemplo um rio) ter direitos, terá de se conceber um advogado que fale por um ele. A essa representação legal chama “um amigo de um objeto natural”. (Ibid.:85-94)

Então, como resume Antunes (2002), os direitos destes objetos só fazem sentido se reconhecermos que eles têm interesses e os manifestam.

[Mas] “o problema fundamental não é, no entanto, saber quais as necessidades e interesses de um objeto natural para que um seu «amigo» o possa representar, mas observar que não há maneira de saber se o amigo do objeto natural se pode enganar na interpretação dos interesses e representação desse objeto [...]”. (166-167)

Se entendermos a “interpretação” como o “processo de atribuição de linguagens e intenções a objetos”, isto é, como a “abreviatura para o processo de fazer pessoas” (cf. Tamen, 2003:16,108-111), então, as pessoas que interpretam os interesses desses objetos fazem-no como esperam que esses objetos comuniquem. Isto indica uma crença numa linguagem comum (entre os objetos que fazemos falar e nós), acreditamos que são interpretáveis, isto é, acreditamos estar numa posição em que os compreendemos pois falamos a mesma língua. (cf. Tamen:126-127). Por exemplo, no caso do Xamã que falava com as onças, ele interpretava as onças e falava por elas pois ocupava uma posição em que era possível falarem a mesma língua.

Poderíamos pensar que interpretar animais⁷⁴ é muito distinto de interpretar o que um nosso familiar está a querer dizer, ou interpretar um personagem como Hamlet. O que

⁷⁴ Como encontramos os profetas nos poemas homéricos ou nas tragédias gregas antigas a fazer, interpretando o voo dos pássaros ou as vísceras dos animais.

Ulisses quando parte da ilha de Circe, no canto XI da *Odisseia*, faz libações e sacrifícios de animais para os mortos, para conseguir interrogar o adivinho Tirésias que se encontrava no Érebo. Tirésias bebeu o sangue e disse a verdade: profetizou o regresso de Ulisses a Ítaca e as possibilidades do seu futuro, indicando-lhe também sinais (cf. vv.20-149). De notar que Sócrates emprega a palavra *semainein* (mostrar e dar sinais) ao referir-se à manifestação do seu *daimon*, como se este fosse um oráculo que se revelava na ação e no discurso (cf. Arendt, 2001:301). Na interpretação de Gray (2008), Sócrates era, então, conduzido por uma oráculo interior, “cujos conselhos seguia sem questionar, ainda que estes o levassem à morte”, o que testemunha o poder das práticas xamânicas, isto é, o homem procurar comunicar com os espíritos. Assim, “se a filosofia socrática tem o xamanismo por origem, o racionalismo europeu nasceu da experiência mística”. Mas o que separa o humanismo

Tamen infere (2003) é que não há diferença, no processo de fazer pessoas e representá-las, entre interpretar [exemplos acrescentados por mim] Hamlet, a minha avó, o Marcelo Rebelo de Sousa ou os pássaros.

Assim, a diferença entre uma voz/um som com significado [*phône*] (entendida como “um som emitido por um ser animado” que deve possuir algum poder de representação) e um ruído sem sentido [*psophos*] (cf. Aristóteles, *Da Alma*, 420b5-b30), não se encontra nas propriedades intrínsecas das coisas [um som de um animal, humano ou máquina] mas neste processo de atribuição de linguagens e intenções (de fazer pessoas).

Concluindo, a noção de pessoa parece exigir representação e esta representa uma posição em certos contextos mais do que um indivíduo, reporta-se a um lugar mais do que a uma substância, isto é, “descreve uma possibilidade para a ação e a intenção.” A capacidade de ter direitos torna-se não tanto o de uma propriedade intrínseca, mas uma forma de ação: a representação legal. (Tamen, 2003:95-109). Isto quer dizer que conceitos como interesses, direitos e deveres são irrelevantes para a distinção entre animais, estátuas, crianças, máquinas e homens adultos (Antunes, 2002:64).

Destas observações decorre que um leque muito vasto de objetos pode ser interpretado. Alguns com os quais nos identificamos e não nos surpreendemos por aí além (podemos dizer coisas acerca de umas manchas amarelas nas folhas, a cerca de um livro, ou acerca das causas da insónia) e outros em relação aos quais poderemos sentir alguma estranheza ou incompreensão (dizer que as ações de uma pessoa nascida num determinado dia foram afetadas pelo posicionamento dos planetas) (Tamen, 2003:123-125).

Há numerosas “sociedades de amigos de objetos interpretáveis” e a única atividade das diversas sociedades consiste em atribuir intenções e linguagem a vários bocados do mundo, fazendo falar aquilo a que os não-membros dessas sociedades chamam “todas as espécies de coisas inesperadas”. As razões para se constituírem como “sociedade de amigos” de um determinado objeto, é considerarem relevante o que interpretam e não serem indiferentes à sua destruição. (Ibid.:126-134).

Decorre daqui que não são os objetos na sua essência que são particularmente especiais. E se aplicarmos estas ideias ao objeto de arte? Como Antunes (2008) refere no seu ensaio *Arte & efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos*, fazer perguntas sobre um objeto, como muitos artistas fazem, incluindo eu, como por exemplo, “Para que é que estas coisas

moderno da filosofia socrática é sobretudo o facto de o humanismo não “reconhecer as suas origens irracionais.” (36)

servem?” ou “O que é que ando a fazer?”, tem quase sempre o propósito de nos “convencermos, de que os problemas e as coisas, de que nos ocupamos, são especiais, essenciais e únicos” e por isso também nós somos especiais, essenciais e únicos porque fazemos essas perguntas. (190-193)

Uma das formas de lidar com a angústia provocada por o objeto de arte não ter efeitos é legitimá-lo ou dar-lhe importância, apelando a casamentos de conveniência com outras disciplinas (Ética, História, Psicanálise, Política, Religião) e/ou proclamar os seus efeitos benéficos (Ibid.:202). A tese de Antunes acerca da arte é a de que ela não tem efeitos deste género, éticos ou ideológicos, como seria mau que os tivesse. Descreve a sua relação com os objetos de arte como “muito parecida à relação que temos com as pessoas”:

“Ora, à partida, eu não espero nada de muito especial de uma determinada pessoa, nem desconfio dela. Em geral, sou aquilo que se designa por cortês e deferente, querendo isto dizer, em primeiro lugar, que falo com ela e parto do princípio que ela também o pode fazer e que, se o fizer, está a ser sincera. O resto logo se vê e resulta de uma empatia com o outro e de uma aprendizagem do outro.” (Antunes, 2008: 205)

Antunes (Ibid.: 206) termina o ensaio dizendo que existem pessoas que não gostamos, outras que gostamos, umas que falamos muito, outras que deixamos de falar, umas que morreram... e que ele não espera mais do que isso na sua relação com os objetos de arte.

Então, podemos pensar os atores/artistas como “amigos de objetos interpretáveis” que atribuem intenções e linguagem a vários bocados do mundo, fazendo falar aquilo que consideram relevante e que não lhes é indiferente a sua destruição. Mas este que “faz falar” não é dominador ou dono do que “faz falar”. Como Derrida (1988) a pensa, a língua não é um instrumento dominado por um ser que fala. A essência da palavra é a promessa (não há palavras que não prometam), isto quer dizer, que elas enviam para o futuro. Esta estrutura performativa do texto como promessa é inevitável desde que há texto e esta promessa é como uma memória que fala do futuro. Derrida recorre à palavra *Gedanc* (alma/coração), que significa “guardar uma lembrança recolhida”. (cf. 98-104)

“Antes [à frente] do ato, não há a palavra, nem antes [à frente] da palavra um ato, há este *facto* ao qual somos lembrados por uma estranha memória que não se lembra de nenhuma recordação: uma *an-anamnésie*.” (Ibid.:101)

Talvez possamos imaginar-nos a dizer coisas como as estátuas ou os poemas dizem:

“Vocês não podem ler sem falar, falar sem prometer, prometer sem escrever, escrever sem ler o que vocês já prometeram antes mesmo de começar a falar, etc.” (Ibid.:103-104)

Lembre-mos que a figura dominante da autobiografia, a prosopopeia, é também a do discurso do epitáfio, a ficção da voz-além-túmulo (*voice-from-beyond-the-grave*). Paul de Man (1984) evoca a ameaça latente que habita a figura da prosopopeia pois ao “fazer os mortos falarem” implica que os vivos fiquem mudos, “congelados na sua própria morte” (78). A partir de *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, um texto autobiográfico, Paul de Man faz referência ao epitáfio como “the naked name [...] as it is read by the eye of the sun”. O sol é visto como figura de conhecimento, como “a mente com absoluta soberania sobre si mesma”. E “o conhecimento e a mente implicam linguagem e contam para a relação estabelecida entre o sol e o texto do epitáfio.”⁷⁵

“The sun becomes the eye that *reads* the text of the epitaph. [...] At this point, it can be said of “the language of the senseless stone” that it acquires a “voice”, the *speaking* stone counterbalancing the *seeing* sun.” (Ibid.:75)

[“O sol torna-se o olho que *lê* o texto do epitáfio. [...] Neste ponto, pode-se dizer da “linguagem da pedra sem sentidos”, que ela adquire uma “voz”, a pedra *falante* contrabalançando o sol que *vê*.”]

“E assim que entendemos a função retórica da prosopopeia como colocando voz/face por meio da linguagem, também entendemos que aquilo de que somos privados não é a vida, mas a forma e o sentido de um mundo acessível apenas no modo privado de compreensão. A morte é um nome deslocado para um predicamento linguístico, e a restauração da

⁷⁵ Para Arendt (2001), os homens são as únicas coisas mortais que existem porque a sua mortalidade reside no facto da vida individual, com uma história identificável desde o nascimento à morte ter um curso retilíneo: “É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico.” (31)

Para Mondzain (2015) foi sobre a experiência do luto que se elaborou o gesto de inscrição, de separação, como “experiência constituinte que suscita o nascimento do imaginário e das operações simbólicas.”, isto é, é necessário dar um lugar aos mortos para que o futuro seja possível. Mas as mãos são impotentes em reter os mortos, a “[...] relação com os mortos não é a reparação de um luto por via de um retomar algo em mãos, mas um novo regime de separação endereçado ao olhar e não à visão.” (45, 218-219).

Na arte funerária egípcia antiga, os túmulos estabelecem relações entre mortos, vivos e deuses. As estátuas dos defuntos eram recetáculos do *Ka* (alma, espírito), elemento vital e eterno, e não foram feitas para serem vistas. A estátua egípcia só está pronta quando um sacerdote, com um instrumento, toca na boca da estátua para albergar o *Ka* do defunto. A estátua não representa o morto, é o próprio morto. Há um culto dos mortos para manter a pessoa viva no além, para manter o morto eternamente vivo. Como? Pronunciar o nome do morto é mantê-lo eternamente vivo. Era necessário um espaço para o culto do morto, para que se fizessem oferendas, para que o nome dele fosse evocado e ressoasse por entre os que ficam cá, para que possam ler o nome dele que está lá gravado. Inscrições nalgumas mastabas: “Oh tu que passas aqui no meu túmulo ou pela minha casa da eternidade, diz o meu nome para que eu viva eternamente”. (Araújo, 2017)

mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) destitui e desfigura na medida precisa em que restaura. A autobiografia vela uma desfiguração da mente da qual é ela mesma a causa.” (Man, 1984:81).

No conto *Investigações de um cão* de Kafka, escrito em 1922, dois anos antes da sua morte, um cão relata as suas investigações e, entre elas, um encontro extraordinário na sua infância com sete cães artistas musicais. Estes cães não falavam, não cantavam, eles permaneciam geralmente em silêncio: “but from the empty air they conjured music”. Na interpretação de Dolar (2006), a ressonância da voz funciona aqui não como um efeito da voz emitida mas como uma causa. E este encontro impulsionou as investigações do cão e percebe que “há coisas mais importantes do que a infância” (181).

Num ponto, as suas investigações tiveram uma reviravolta inesperada. A pergunta “De onde vem a música/voz?” foi substituída por “De onde vem a comida?”. Em vez de ver o mistério da ressonância da voz desencarnada, vê o mistério do que parece não ter razões para mistério, o mistério das coisas mais palpáveis e mais simples. Assim que começou a fazer perguntas sobre a comida, a sua investigação não teve fim. Estava tão envolvido que deixou de comer pois a forma para descobrir a fonte da comida foi passar fome. Mas no ponto de exaustão quase total, quando estava a morrer, muito fraco, vomitava sangue, abriu os olhos e viu um cão que apareceu do nada. O diálogo com este cão foi uma preparação para a emergência de uma canção, vinda de lado nenhum, uma voz “that seemed to exist solely for my sake”, apenas para os seus ouvidos, endereçada à sua pessoa. Nesta experiência, o cão voltou das portas da morte como se tivesse nascido outra vez. E continuou as suas investigações e alargou o seu interesse científico para a música canina, integrando ambas as inquietações: a comida e a voz. (Dolar, 2006:182-187).

Num ponto desta história, o cão diz que só poderia ter a chave do conhecimento em comum e com a ajuda de todos os outros. E ao mesmo tempo, que as questões que colocava eram feitas para seu próprio incentivo: “Eu só quero ser estimulado pelo silêncio que se levanta em torno de mim como resposta final.”

"Por quanto tempo serás capaz de suportar o fato de que o mundo dos cães, como as tuas pesquisas tornam cada vez mais evidente, está prometido ao silêncio e sempre estará? [...] Essa é a verdadeira grande questão da minha vida, diante da qual todas as menores se afundam na insignificância; é colocada a mim mesmo sozinho e não diz respeito a mais ninguém.”

Infelizmente o cão pode responder facilmente à questão: “provavelmente durará até meu fim natural; a calma da velhice colocará uma resistência cada vez maior a todas as questões perturbadoras.”

O cão, no final, não consegue passar até mesmo o exame científico mais elementar, pelo seu poder de pensamento limitado, pela má memória, pela sua incapacidade em manter o seu objetivo científico diante dos olhos, mas, principalmente, por um instinto que o fez estimar a liberdade acima de tudo o resto.

Parece-me que esta liberdade é a do lugar dos mortos. Este lugar não como um limite exterior que permite totalizar uma história de vida numa narrativa dotada de sentido, mas como o que não pode ser incluído em totalidade de sentido alguma.

Aqui, estamos entre homens, entre nós. Na segunda parte do seu livro *Mémoires pour Paul de Man* (1988), intitulada “Comme le bruit de la mer au fond d’un coquillage – La guerre de Paul de Man” [Como o barulho do mar no fundo de uma concha - A guerra de Paul de Man], Derrida presta homenagem ao seu amigo Paul de Man, que morreu em 1983. Tratam-se de “memórias” e “responsabilidade”. Porquê? Depois da morte do seu amigo, um estudante descobre textos escritos por Paul de Man entre 1940 e 1942, quando ele tinha entre 21 a 23 anos, numa crónica literária e artística num jornal belga, favorável à ocupação alemã, isto é, textos num jornal antissemita.

Perante esta situação, um “julgamento” após a morte, como se posiciona Derrida ao interpretar a voz do amigo na ausência de quem diz essa voz?

Para Derrida (1988), devemos responder ao outro, para o *[pour]* outro, e não em seu lugar como um outro “eu mesmo”, mas para *[pour]* ele (210). Responder em seu lugar ou em seu nome seria impossível e injustificável, até porque a promessa e a amizade supõem essa insubstituível singularidade do outro (156).

A prosopopeia, como a experiência do “*indécidable*” [sem possibilidade de decisão], requer uma responsabilidade impossível. Isto é, assumir as responsabilidades e responder para *[pour]* o outro é estar em situações que não se escolhem, não se controlam, “em resposta a *apelos imprevisíveis*, quer dizer, a *apelos do outro* que se dirige a nós [...]” (Ibid.:154).

“qui sommes-nous? à quoi et à qui *sommes-nous*, et sommes-nous *destinés* dans *l’expérience* de cette promesse impossible? [...] “Que veut dire “en nous” si une promesse aussi impossible est *pensable*, c’est-à-dire possible dans son impossibilité? (Ibid.:143)

[“quem somos nós? A que e a quem *somos nós*, e somos nós *destinados à experiência* desta promessa impossível? [...] “O que quer dizer “em nós”, se uma promessa tão impossível é *pensável*, quer dizer, possível na sua impossibilidade?”]

Estas questões não podem ser colocadas a não ser depois da morte do amigo. Pois a promessa “só tem sentido e gravidade na condição da morte, quando o vivo, um dia, está só com a sua promessa. Ela só tem sentido e gravidade com a morte do outro. Quando o amigo não está mais *lá* [...] a promessa não pode ser feita, mas como um traço de futuro pode ainda ser *renovada*.” (Ibid.:143).

“Paul de Man *lui-même* est mort.”

“[...] através dos fantasmas da memória e do texto, ele vive *entre nós* e, como dizemos em francês, il nous regarde plus que jamais sans être ici. Il nous parle entre nous. Il nous fait ou nous laisse parler de nous, *nous parler. Il nous parle*.”

(Ibid.:152)

Derrida pergunta, se poderão fazer esse *ato* de falar para [*pour*] ele, sem atacar ou proteger, i.e., sem entrar numa guerra? (153) Ele recusa fazer um julgamento total de Paul de Man e não fala como juiz, testemunha de acusação ou defesa num *processo de Paul de Man* (200). Ainda assim, Derrida avança uma ou duas regras para tentar evitar os erros de releitura dos escritos do seu amigo no meio da “guerra” (defesa e ataque) em que se encontra, tentando uma leitura o mais aberta e diferenciada possível. A primeira regra:

“o respeito pelo outro, quer dizer, pelo seu direito à diferença, na sua relação [*rapport*] com os outros mas também consigo mesmo. O que dizem aqui estas grandes palavras? não somente o respeito pelo direito ao erro [...]; não somente o respeito pelo direito a uma história, a uma transformação de si e do seu pensamento que não se deixa jamais totalizar ou reduzir ao homogêneo (e os que praticam essa redução dão para o futuro um exemplo ético-político muito grave); é também o respeito pelo que, em *todo* o texto, permanece heterogêneo e pode mesmo, como é aqui o caso, se explicar ao sujeito desta heterogeneidade aberta, ajudando-nos a compreendê-la.[...]” (Ibid.:217)

A segunda regra: “[...] convidar os outros a fazer o que é possível para evitar reproduzir em espelho, [...] a *lógica* do discurso [totalizante] que se incrimina.” (Ibid.:218)

« Qui sait ce que nous faisons quand nous donnons au nom de l'autre? »

(Ibid.:144)

CONCLUSÃO



O conceito de conhecimento (dependente do dualismo da dúvida cartesiana), por detrás da pergunta que coloquei no início desta dissertação “Quem sou eu?”, é um conceito que acredita numa essência dos objetos e que conhecer é saber o que é uma coisa, descobrir definições e fechar identidades. Percebi que se pode deslocar o olhar já não para a busca de certezas mas para a aceitação da imprevisibilidade e não-totalização de uma identidade e do encontro com os outros.

Se pensarmos como Antunes (2002) que os limites das nossas emoções definem os limites do reconhecimento humano, podemos estranhar e ver-nos perturbados por verificarmos emoções em relação a objetos ou animais porque deixa de haver uma definição exata de pessoa e ser humano (277). Mas para o autor, “as questões não são tanto a de saber se existem outras coisas, em relação às quais nos emocionamos, que não são seres humanos, pensando nós que o são, nem a dúvida mais radical de saber se quem tem emoções, que reconhecem o outro como ser humano, é ele próprio humano. O problema é ser a projeção empática a única atividade, que nos permite identificar os outros seres como humanos” (Ibid.: 252). Pode dar-se mesmo o caso, de ser nalguns momentos em que o “nosso comportamento se aproxima do inumano e da nossa identidade animal, que a nossa humanidade assume uma particular evidência pessoal e social”. Ao mesmo tempo este aspeto também reforça a instabilidade a que as noções de “identidade pessoal, estabilidade do eu e permanência da pessoa estão sujeitas” (Ibid.: 268).

Voltando ao problema da namorada automática de William James, o problema não é eu não saber se o meu namorado é uma máquina ou um humano, ou se eu própria sou uma máquina; a questão é que a projeção empática é a única forma de eu identificar o meu namorado como um ser humano.

E talvez a forma de lidar com a estranheza que advém destas premissas, seja a de não nos surpreendermos excessivamente com estas coisas estranhas; como Freud sugeria como metodologia paliativa, coincidindo a cura com a cessação da surpresa. (Antunes, 2002:92)

Se as nossas emoções não dependem de uma certeza acerca da existência e natureza dos seus objetos, então é possível que os “fatos de os seres humanos existirem e de as suas vidas poderem ser objeto de conhecimento dependam mais da generosidade visual, da caridade interpretativa e de uma imaginação poética do que de uma epistemologia sem falhas.” (Ibid.:34), isto é, “o reconhecimento dos outros e da sua existência não é tanto uma atividade cognitiva, que sobrevive ao ceticismo, mas uma atividade poética.” (Ibid.:278)

Podemos mesmo vermo-nos como marionetas presas por fios umas às outras mas é essa mesma condição que faz com que possamos aparecer uns para os outros e não ser sugados pelo ralo dos esgotos como as figuras de Bacon. Esta linha em que pousamos os pés é tecida por imaginações ternas em que as nossas faces e vozes aparecem e desaparecem umas para as outras.

Só que estes outros aos quais recorremos para escapar ao ceticismo acerca da própria existência, “embora eventualmente existentes, não possuem uma imagem e identidade próprias”, que nos devolvam a consciência e a certeza da nossa própria existência, como reforça a leitura de Antunes (2001:112-113) dos poemas de *Uma Fábula* (2001) de António Franco Alexandre. Neste livro que tem como motivo a “possibilidade do sujeito pensar a sua identidade pessoal, no contexto de uma existência dissemelhante, que se caracteriza pela metamorfose, e portanto por um processo de descontinuidades ônticas”, aparecem Narciso e Eco.

Aqui, estas figuras, já não de quem é incapaz de amar ou não é correspondido, mas de quem, “em virtude da impossível diferenciação em relação ao tu, não sabe exatamente quem ama e tem como resposta o eco das suas próprias palavras, repercutido por si mesmo e pelos fantasmas que o habitam.” E, por isso, o que resta a quem quer amar, é uma espécie de “petrificação emotiva”. Como se pode amar “se o objeto do amor se reduz e apenas se deixa traduzir nas palavras de desejo de quem ama, não possuindo identidade ou sequer as marcas de um rosto?” (Antunes, 2001:112-113)

Não tinhas, reparei, “identidade”. Faltara-te, ou perderas,
identikit, umbigo de fabrico, carta de séjour; só ficaram
as marcas distintivas de um humano rosto, e depois
também elas se apagaram ou multiplicaram
nos humanos gestos amados, e na cegueira
do humano desejo desejado, da palavra “tu”.
Como posso agora começar a falar-te?
(Alexandre, 2001:57)

Talvez a certeza de existirmos e o amor só aconteçam em atos separados do resto do mundo, das palavras e da memória (Antunes, 2001). Aqui, Narciso aparece como artista/poeta “imemorável, arquivo que nenhuma memória interiorizante pode conter” (Derrida, 1988:78).

Então, o que, hipoteticamente, escolhemos, está sujeito a critérios que fogem das nossas mãos. Como ser finito, que morre, falo e ajo enredado por consequências imprevisíveis.

É por isso que ter as melhores intenções e julgar que elas se instanciaram nas ações realizadas não é sinónimo de vir a ser feliz ou de ter agido bem (Antunes, 2002:179). Tal como vimos com Aristóteles, o fim [*telos*] da vida não é um certo carácter ou uma maneira de ser, mas uma maneira de agir conforme à felicidade/bem-aventurança, residindo esta última na virtude/excelência [*aretê*]. Então, talvez esta excelência possa ser vista nos olhos dos outros, isto é, se o que faço engrandecer também o outro que olha. Talvez.

Se são as emoções que nos movem, e não percebendo se escolhemos como agir ou se agimos sem decidirmos agir como algo que se repete no vazio de uma casa, não temos como provar, como Antunes (2013) indica, quais das duas teorias aristotélicas das emoções está certa: a que reconhece aos animais a emoção e exige para a sua formação apenas a faculdade percetiva/sensitiva e a *phantasia*; ou a que exige para as emoções dos animais humanos a presença da razão, da faculdade intelectiva.

Haverá alternativas? Gabriel (2014) indica que alguns filósofos da Índia antiga interpretaram o intelecto como sentidos e entende que os sentidos não são subjetivos mas sim estruturas objetivas em que nos encontramos: “O que existe é uma explosão dos sentidos em que participamos porque os nossos sentidos se estendem de modo virtual até ao último canto do universo” (210-213).

Talvez possamos ver a “[...] existência não como a incapacidade de se conseguir certo saber mas como caracterizada pela vontade ou falta de vontade de se lidar com uma existência imprevisível e calamitosa”. (Mendes, 2016:190)

De qualquer das formas, sabemos que a linguagem estabelece o que vemos, torna o desconhecido acessível aos sentidos. Somos, então, responsáveis pelo modo de pensar e de nomear o mundo. Como observa Paul de Man (1984), se linguagem é figura ou prosopopeia (que dá voz ou face) e ela não é a coisa em si mas a sua representação (a imagem da coisa), então, ela é muda. Na escrita (autobiográfica), como estamos dependentes desta linguagem, somos todos surdos e mudos, isto é, “eternamente privados de voz” (80).

“Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz as suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele mesmo produzir e determinar a vida e que o que quer que o autor *faça* é de facto governado pelas

exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos os aspetos, pelos recursos do seu *médium*?” (Man, 1984: 69).

O que este argumento de Paul de Man parece dizer é que não é o autor de uma autobiografia que se auto-ilude acerca da sua existência, “mas que isso é operado pela própria linguagem para lá do que seriam as verdadeiras intenções do autor.” (Antunes, 2002:271).

Resumindo, percebemos que uma descrição epistemológica de cariz dualista que segue em busca de uma solução e certeza para as dúvidas não se sustenta e que não podemos saber o que se passa no outro para lá do que reconhecemos no encontro. Ao mesmo tempo, no dia a dia, somos confrontados com um modo de interpretar muitas das coisas que nos acontecem com um olhar dualista. E isso é operado pelos paradoxos criados pela própria linguagem.

Podemos pensar a linguagem como pensamos que a roupa/a veste é protetora do corpo. Mas esta veste talhada pela imaginação poética pode ser vista mais como um despojamento:

“A nudez talha no ar
os seus vestidos.”

(*Visitação*, António Franco Alexandre)

Mas a linguagem divide, vela para desvelar: a autobiografia “destitui e desfigura na medida precisa em que restaura [...], vela uma desfiguração da mente da qual é ela mesma a causa.” (Man, 1984:81).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio, *What Is An Apparatus? And Other Essays*, translated by David Kishik and Stefan Pedatella, California, Stanford University Press, 2009.
- ALEXANDRE, António Franco, *Uma fábula*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2001.
- ANTUNES, David, [Gravação áudio pessoal] de conversa com o próprio, 2017.
- ANTUNES, David, [programa rádio] *Caleidoscópio II - Intersecções de Pedro Sousa Loureiro*, 2016, em <https://www.rtp.pt/play/p330/e241923/caleidoscopio>
- ANTUNES, David, “Nós, os Animais”, *Forma de Vida*, 3, 2013, em <https://formadevida.org/antunesfdv3/>
- ANTUNES, David, “Mediterrâneo: uma geografia emocional”, in Borges, Gabriela (org.), *Actas das II Jornadas de Investigação do CIAC*, Faro, CIAC/UAlg, pp. 23-31, 2011.
- ANTUNES, David, “Biografias de uma ação: uma leitura da tragédia”, in Brito, Humberto (org.) *Filosofia e Literatura 1*, Lisboa, Instituto de Filosofia da Linguagem – UNL, pp.159-172, 2010.
- ANTUNES, David, “Arte & efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos — Uma teoria pornográfica da arte?”, *Verónica*, 1, Amadora, ESTC-CITECI, pp.190-206, 2008, em https://www.estc.ipl.pt/wp-content/uploads/2016/03/05_veronica.pdf
- ANTUNES, David, *A Magnanimidade da Teoria - Interpretar a Ética em Teoria da Literatura*, Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.
- ANTUNES, David, “Identidade, metamorfose e fantasmas em ‘Uma Fábula’ de amor”, *A Phala*, 90, Lisboa: Assírio & Alvim, pp.112-113, 2001.
- ANTUNES, David, “Agostinho, o roubo das pêras e os porcos”, *Românica*, 5, Lisboa: Cosmos, pp. 153-164, 1996.
- ARAÚJO, Luís M., [Notas pessoais] *conferência O antigo Egito- Um passado sempre presente*, Lisboa, Culturgest, 2017.
- ARENDT, Hannah, *A condição humana*, tradução Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2001.
- ARISTÓTELES, *Da Interpretação*, Introdução, tradução e notas de Ricardo Santos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2016.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómano*, tradução António Caeiro, Lisboa, Quetzal Editores, 4.^a edição reimpressa, 2015.

ARISTÓTELES, *Da Alma*, Introdução, tradução e notas Carlos Gomes, Lisboa, Edições 70, 2015.

ARISTÓTELES, *Poética*, tradução e notas Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4.^a edição, 2011.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor Líquido - Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*, tradução de Carlos Medeiros, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2006.

BERGMAN, Ingmar, [filme] *A máscara [Persona]*, Lisboa, Castelo Lopes II Multimédia, 2004.

BLACKBURN, Simon, *Dicionário de Filosofia*, coordenação da edição portuguesa Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva, 1997.

BRÁS, Beatriz, *Arte e vida: a identidade artística do corpo vivo*, dissertação de mestrado em Teatro - especialização em Artes Performativas, Amadora, ESTC - Instituto Politécnico de Lisboa, 2016.

CURADO, Manuel, *A namorada automática de James*, Braga, Diacrítica, Universidade do Minho- CEHUM, 16, pp. 319-365, 2001.

CURADO, Manuel, *Luç Misteriosa: a consciência no mundo físico*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2007.

DAMÁSIO, António, *A Estranha Ordem das Coisas - a Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*, tradução Luis Santos e João Quina Edições, Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2017.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon - Lógica da Sensação*, tradução José Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

DERRIDA, Jacques, *A voz e o fenómeno*, tradução Maria José Semião e Carlos Brito, Lisboa, edições 70, 1996.

DERRIDA, Jacques, “La parole soufflée” in *L’écriture et la différence*, collection ‘Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, pp. 253-292, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, collection La philosophie en effet, Paris, Éditions Galilée, 1988.

DODDS, E. R., *Os Gregos e o Irracional*, tradução Paulo Oneto, São Paulo, Editora Escuta, 2002.

DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge/London. The Mit Press, 2006.

DOLAR, Mladen, “The Object Voice”, in Salecl, Renata; Žizek, Slavoj (editores), *gaze and voice as love objects*, Durham and London, Duke University Press, pp.7-31, 1996.

DOLAR, Mladen, “At First Sight”, in Salecl, Renata; Žizek, Slavoj (editores), *gaze and voice as love objects*, Durham and London, Duke University Press, pp.129-153, 1996.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Collection idées et recherches, Paris, Flammarion, 1995.

GABRIEL, Markus, *Porque não existe o mundo*, tradução Pedro Rosado, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2014.

GOLEMAN, Daniel, *Foco: o motor oculto da excelência*, tradução Pedro Vidal, Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2014.

GRAY, John, *Sobre Humanos e Outros Animais*, tradução Miguel Serras Pereira, Alfragide, lua de papel, 2.^a edição, 2008.

HAMILTON, Edith, *A Mitologia*, tradução Maria Luisa Pinheiro, Nova Enciclopédia, n.º 11, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

HOFFMAN, Guy, [Ted Talk] *Robots with soul*, Outubro de 2013, em "https://www.ted.com/talks/guy_hoffman_robots_with_soul#t-54448

HOMERO, *Iliada*, tradução Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 6.^a edição, 2014.

HOMERO, *Odisseia*, tradução Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 8.^a edição, 2010.

KAFKA, Franz, *Contos*, selecção e prólogo Jorge Luis Borges, tradução Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005.

LEIBNIZ, G.W., *Monadologia*, tradução, introdução e notas Adelino Cardoso, Lisboa, Edições Colibri, 2016.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, I-V*, 3.^a edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

MAN, Paul de, “Autobiography as De-facement” in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pp.67-81, 1984.

MENDES, José Maria Vieiras, *Uma coisa não é outra coisa (teatro e literatura)*, Lisboa, Edições Cotovia, 2016.

MIRANDA, J. A. Bragança de, *Corpo e imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2.^a edição, 2012.

MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator: ver, fazer ver*, prefácio e tradução Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2015.

NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; and LEEUWEN, Theo van (editors), *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Cambridge/London, The MIT Press, 2010.

OLIVEIRA, Arlindo, *The digital mind: how science is redefining humanity*, London/Cambridge, The MIT Press, 2017.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, tradução de Paulo Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 3.^a edição, 2014.

PIAGET, Jean, *A formação do símbolo na criança*, s.e., 1980.

RICOEUR, Paul, *Sobre a Tradução*, tradução Maria Jorge de Figueiredo, Lisboa, Edições Cotovia, 2005.

SACKS, Oliver, *Musicofilia - Histórias sobre a Música e o Cérebro*, tradução Sofia Coelho e Miguel Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores, Edição Revista e Ampliada, 2008.

SCHMIDT, Joel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, 2005.

SNELL, Bruno, *A Descoberta do Espírito*, tradução Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1992.

TAMEN, Miguel, *O culto do inexprimível*, Março de 2017, em observador.pt/opiniao/o-culto-do-inexprimivel/

TAMEN, Miguel, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, tradução de David Neves Antunes, Lisboa, Assírio&Alvim, 2003.

VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Quimera Editores, 2003.

VILAÇA, Aparecida, Conferência *A humanidade e a animalidade do universo indígena amazónico*, ciclo Questões indígenas, Teatro Maria Matos, 26 de Maio de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=GktmiUuawRg>

YOUNG, Miriama, *Singing the body electric: the human voice and sound technology*, Ashgate, 2015.

ZIZEK, Slavoj, *No Sex, Please, We're Post-Human*, s.d., consultado em Abril de 2018, <http://www.lacan.com/nosex.htm>

ZIZEK, Slavoj, *Viver no fim dos tempos*, tradução Miguel Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2011.

ZIZEK, Slavoj, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, tradução Carlos Oliveira, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006.

ZIZEK, Slavoj, "I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master", in Salecl, Renata; Zizek, Slavoj (editores), *gaze and voice as love objects*, Durham and London, Duke University Press, pp.90-126, 1996.